MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 054 5

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lajeunessedegr00long

A Madame
Marquise de Wing
Hommage respectueux
Paul Bonnefon des Aulnes
12 Janvier 1940

LA

JEUNESSE DE GRÉTRY

ET SES DÉBUTS A PARIS

Portrait de Grétry par Isabey

Collection de M. Jacques Seligmann à Paris

LA JEUNESSE

DE

GRÉTRY

ET

SES DÉBUTS A PARIS

PAR

P. LONG DES CLAVIÈRES

Docteur ès lettres

A BESANÇON

IMPRIMERIE JACQUES ET DEMONTROND

29, rue Claude Pouillet

MCMXX

ML
410
G83L6
cop. 2

LIBRARY
SEP 30 1938
UNIVERSITY OF ILLINOIS

A M. VINCENT D'INDY

Directeur de la *Schola Cantorum*

Témoignage de respect et souvenir des années heureuses passées à la *Schola Cantorum*.

INTRODUCTION

Le temps n'est plus où l'on devait s'excuser de consacrer ses forces à l'histoire de la musique. Chacun reconnait, aujourd'hui, que l'art musical tient à toutes les disciplines de l'esprit : à la physique par le son et l'acoustique ; à l'anatomie par la physiologie ; aux mathématiques, rapport des nombres, vibrations ; à la philosophie par la psychologie, effets de la musique ; à l'esthétique, notions de valeur musicale, scepticisme et dogmatisme esthétiques ; à l'archéologie, par l'étude des anciens monuments ; à la paléographie, déchiffrement des notations neumatiques ; à la philologie, texte des mélodies populaires, enfin à la sociologie, par les fêtes publiques, la guerre et la paix.

Il y a une musique non seulement de chaque pays, mais aussi de chaque époque. Les écoles de musique se sont succédé comme les écoles de peinture ; chaque période est intéressante comme phase de développement et doit être considérée non d'après un stade postérieur mais antérieur. Pourquoi ne vouloir jouir que des productions d'un siècle ou d'un pays, et ne pas donner sur des théâtres spéciaux les œuvres des temps passés, comme on expose dans les musées les tableaux des diverses écoles ? Les élèves des conservatoires pourraient jouer les pièces de style différent et orienter leurs travaux dans la direction qui leur paraîtrait la plus conforme à leurs dons personnels.

En choisissant Grétry pour objet de mes études, je ne me suis point dissimulé que mon travail n'aurait de valeur qu'autant que j'apporterais des éléments nouveaux, susceptibles d'ajouter quelque chose à ce que l'on

savait déjà du compositeur liégeois, et j'ai cherché avant tout la vérité basée sur des documents [1].

Les sources imprimées de la biographie de Grétry sont : en premier lieu ses *Mémoires* ou *Essais sur la musique*, dont le premier volume nous raconte en détail son enfance, son séjour à Rome, les quelques mois passés à Genève et ses débuts à Paris ; puis certains passages de son ouvrage philosophico-moral *De la vérité*. Grétry, soit qu'il n'ait pas eu très bonne mémoire, soit pour un autre motif, ne nous dit pas tout et ne nous donne pas toujours les dates exactes, comme on peut le constater par les sources manuscrites des archives pour son départ de Liége et son arrivée à Genève. La plupart de ses biographes ne se sont pas donné la peine de vérifier, et ont répété des erreurs involontaires.

Après les ouvrages de Grétry viennent ceux de ses neveux Grétry [2] et Flamand-Grétry [3], qui sont parfaitement ennuyeux. Flamand-Grétry, neveu par alliance du compositeur, poussa l'admiration pour son « célèbre » oncle jusqu'au ridicule. Bouilly [4], fiancé à Antoinette Grétry, raconte très longuement ses rapports avec la famille jusqu'à la mort de sa fiancée.

Les biographies de Grétry ne sont pas nombreuses. Grégoir [5] lui a consacré une importante étude très documentée, mais composée sans aucune méthode, et Mme Michel Brenet [6], un volume extrêmement bien fait;

(1) [illegible] à Liége et à Paris les volumes inédits des [illegible] d'un [illegible] qui m'ont été envoyés en 1913 à l'Académie royale de Belgique.

(2) [illegible] *en faveur des arts et des lettres et musique relatives à ce* [illegible] 1814.

[illegible] *Mes moments de* [illegible] *d'Ermitage ou parties essais poétiques* [illegible] 1811.

A.-J. Grétry. *Portefeuille de la jeunesse de Grétry*. Paris, 1820.

(3) Flamand Grétry. *L'Ermitage de J.-J. Rousseau et de Grétry*. Paris, 1820.

Itinéraire historique, biographique et topographique de la vallée d'Enghien-Montmorency, précédé des Mémoires de l'auteur, etc. Paris, 1826.

[illegible] *de Grétry*, etc. Paris, 1842.

(4) Bouilly. *Mes Récapitulations*. 4 volumes. Bruxelles, 1844.

(5) A.-E.-M. Grétry. Bruxelles, 1883.

(6) Michel Brenet. *Grétry, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1884.

ces deux ouvrages sont épuisés. Enfin M. de Curzon [1] a publié il y a quelques années un agréable petit livre sur Grétry, dans la collection des musiciens célèbres.

Les sources, les plus complètes pour les œuvres, sont : *Le Mercure de France*, qui relate l'une après l'autre toutes les représentations des opéras, avec de nombreux détails sur le livret et sur les différentes reprises, *Les Mémoires secrets, La Correspondance de Grimm, Les Annales des grands théâtres de Paris* et les préfaces de la grande édition [2] publiée à grands frais par le gouvernement belge.

J'ai consulté les principales sources manuscrites. A la bibliothèque royale de Bruxelles quelques lettres, à la

(1) H. de Curzon. *Grétry*. Laurens, Paris.

(2) La grande édition des œuvres de Grétry, publiée chez Breitkopf et Hartel, à Leipzig, sous les auspices du gouvernement belge, comprend les partitions suivantes :

Vol. 1, paru 1883 : Richard Cœur de Lion.
» 2, » 1884 : Lucile.
» 3, » 1885 : Céphale et Procris, id. (morceaux inédits).
» 4, » » id. (morceaux inédits).
» 5, » 1886 : Les Méprises par ressemblance.
» 6, » 1886 : L'Epreuve villageoise.
» 7, » 1888 : Anacréon chez Polycrate, id. (morceaux inédits).
» 8, »
» 9, » 1890 : Le Tableau parlant.
» 10, » 1890 : Les Evénements imprévus.
» 11, » 1892 : L'Embarras des richesses, id. (morceaux inédits).
» 12, »
» 13, » 1892 : Zémire et Azor.
» 14, » 1893 : Le Huron.
» 15, » 1893 : Colinette à la Cour,
» 16, » 1894 : id. (morceaux inédits).
» 17, » 1894 : Le Jugement de Midas.
» 18, » 1895 : Raoul Barbe-Bleue.
» 19, » 1895 : Panurge.
» 20, » 1896 : Les Deux Avares.
» 21, » 1896 : L'Amant jaloux.
» 22, » 1897 : La Caravane du Caire.
Vol. 23, » 1898 Morceaux inédits de Panurge et de La Caravane du Caire.
» 24, » 1898 : Guillaume Tell.
» 25, » 1899 : La Fausse Magie.
» 26, » 1901 : Le Comte d'Albert.
» 27, » 1901 : Sylvain.
» 28, » 1901 : Denys le Tyran, Maître d'école à Corinthe.
» 29, » 1903 : La Rosière républicaine.
» 30, » 1903 : La Rosière de Salency.
» 31, » 1904 : Le Magnifique.
» 32, » 1905 : Aucassin et Nicolette.
» 33 et 34 » 1906 : Amphitryon.
» 35, » 1907 : Les Mariages samnites.
» 36 et 37 » 1908 : Andromaque.
» 38, » 1909 : L'Ami de la maison.
» 39, » 1911 : Elisca.
» 40, » 1913 : Pierre le Grand.

Cette collection se trouve dans les grandes bibliothèques musicales, et au musée Grétry.

bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles la plupart des partitions, aux archives d'État à Liége les registres capitulaires de la collégiale Saint-Denis, au Conservatoire un volume des *Réflexions d'un Solitaire*, à la maison Grétry de nombreuses brochures, lettres, etc. A Paris, à la bibliothèque Nationale un volume des *Réflexions d'un Solitaire*, la partition d'*Isabelle et Gertrude*, dont on avait complètement perdu la trace, quantité de copies d'airs et d'arrangements d'après ses opéras. A la bibliothèque de l'Opéra, un grand nombre de partitions gravées, un volume des *Réflexions d'un Solitaire* et plusieurs partitions manuscrites. A Genève j'ai consulté les archives d'État, les archives du Consistoire, la correspondance inédite de Dupan et les lettres d'Antoine Mouchon.

J'ai le regret de n'avoir pas pu me rendre à Rome, pour mes recherches. Mgr Vaes, qui préparait une histoire du collège belge, a diminué cependant mes scrupules en m'assurant que les archives du collège n'étaient pas restées à Rome, et qu'il n'avait rien trouvé concernant le séjour de Grétry.

Je sais que mon ouvrage est loin d'être ce qu'il devrait, je l'ai fait de mon mieux avec toute la bonne volonté et la patience dont je suis susceptible. Grétry dit lui-même qu'il est doux de se donner beaucoup de peine pour faire bien, mais encore faut-il faire bien. Grétry a été excessivement fécond, et je ne dois rien omettre de ce qui le caractérise, c'est pourquoi j'ai sacrifié la prétention d'abréger à l'avantage d'être complète. Mon œuvre terminée j'ai constaté avec mélancolie que les conditions actuelles de publication ne me permettaient pas de la publier, et c'est pourquoi j'ai demandé et obtenu de l'Université de Genève l'autorisation de ne présenter pour ma thèse ès lettres que la première partie de mon travail, « La Jeunesse de Grétry et ses débuts à Paris ».

Je tiens à remercier tous ceux qui ont bien voulu m'aider de leurs conseils dans mes longs travaux de documentation. A Paris M. Vincent d'Indy, mon vénéré

maître à la *Schola cantorum*, Mme Michel Brenet, dont je n'oublierai jamais l'aimable accueil dans sa tranquille bibliothèque de la rue d'Assas, et les précieux conseils d'une érudition sûre, M. E. Pirro, professeur à la Sorbonne, M. Ecorcheville, mort au front, M. Antoine Banès, l'aimable administrateur de la bibliothèque de l'Opéra, M. de Saint-Foix, M. Martial Teneo, bibliothécaire de l'Opéra, très versé dans tout ce qui concerne l'opéra au XVIIIe siècle, M. Tiersot, conservateur de la bibliothèque du Conservatoire. A la Haye M. Scheurleer, qui a eu l'obligeance de mettre sa bibliothèque musicale à ma disposition, et M. van Wijk, bibliothécaire; à Liége, M. Th. Gobert, le savant archiviste, M. De Fréchéux [1], conservateur de la bibliothèque des Chiroux, M. Hogge, président de l'Œuvre des artistes; à Bruxelles, M. Wotquenne, conservateur de la bibliothèque du Conservatoire, et M. Bacha, conservateur des manuscrits à la bibliothèque Royale. A Rome, le comte Blumenstihl m'a donné d'utiles indications. Enfin, à Genève, mes maîtres de l'Université, M. Bernard Bouvier, M. Francis De Crue, M. Albert Paychère, professeur au Conservatoire, M. Fernand Aubert, conservateur des manuscrits, M. Théophile Dufour, qui m'a aidée de ses conseils de parfait érudit, et M. Maurice Kufferath, qui avait accepté d'assister à ma soutenance, mais que les épreuves de la guerre et un travail acharné nous ont enlevé prématurément.

(1) M. De Fréchéux a eu l'amabilité de m'envoyer toutes les partitions de Grétry dans la grande édition belge.

CHAPITRE PREMIER

L'ENFANCE

Viculus Legia, qui in valle situs, inter opaca nemorum, inter ardua montium, fontibus et fluviolis, per prona decurrentibus, valde erat delectabilis et irrigus.

(Fleurs des vieux poètes liégeois.)

Toi, la douleur te prit bien vôt, et puis, bien tard,
Jeune enfant tu souffrais, et tu souffrais vieillard ...
Peut-être, qui le sait, ton enfance si triste
Fit-elle éclore en toi le germe de l'artiste;
Peut-être devait-elle être ainsi, pour ouvrir
Une source en ton cœur, d'où le chant pût jaillir.

(Ernest Buschmann. *André Grétry*)

I.

La famille de Grétry est originaire d'un petit hameau du même nom, groupe de deux ou trois maisons de paysans, à quelques minutes du château de Bolland, et à environ une heure de Herve. C'est un pays riant, plein de vergers, de prairies et de bois, auxquels donnent une note chaude les hêtres aux feuilles rougeâtres. On voit encore la vieille église close où furent baptisés et mariés les ancêtres de Grétry, endormis maintenant sous les myosotis qui foisonnent dans le cimetière abandonné. Le château de Bolland est construit en forme de fer à cheval avec une grande cour intérieure; aux angles, des tourelles en poivrière; à l'entour, un parc, des fleurs et d'anciens fossés où coule une eau tranquille. Ce petit pays de Bolland fut une terre bénie, il donna naissance, au XVe siècle, à un poète élégant et disert, Pierre de Bolland [1], et au XVIe siècle à Jean de Bolland, natif de Julémont [2], fondateur des *Acta Sanctorum*, continués par les Bollandistes.

Au XVIe siècle, Arnold de Grétry [3] était censier [4] de la comtesse Marie d'Argenteau, dame de Bolland, c'est-à-dire qu'il était simplement un de ses grands fermiers. Il possédait à Grétry des champs sur lesquels il devait payer au seigneur de Bolland une rente annuelle. Né vers 1550, il épousa

1. Nous n'avons que les titres de ses œuvres : *Hymni quidam, Carmen sapphicum in Dominem Virginem, Carmen heroicum*, etc.

2. D'autres disent de Tirlemont.

3. Y. Danet des Longrais. Notes historiques et généalogiques sur la famille de Grétry, publiées dans *Wallonia*, XIVe année, mars 1906. Sur la famille Grétry, voir aussi *Guide musical* 1913, p. 915.

4. Greffes de la cour seigneuriale de Bolland, 9 mars 1581.

Jehenne Grosmaitre, dont il eut un fils, Jean, et une fille, Marie. Il résulte des documents extraits des anciens greffes scabinaux et des registres paroissiaux du pays, que le nom patronymique de la famille est bien DE Grétry, c'est sous ce nom que les ancêtres du musicien, la plupart agriculteurs, sont désignés dans les actes qu'ils passèrent. L'orthographe du nom a varié, c'est tantôt Grétry ou Grettry, tantôt Greti ou Gretti. Jean de Grétry eut huit enfants. L'aîné, Arnold de Grétry, forestier de Bolland, y mourut en 1679. Il eut sept enfants baptisés dans l'église paroissiale. Le cinquième, François de Grétry, bisaïeul du musicien, baptisé le 3 avril 1648, hérita de son grand-père paternel du bien DELLE Haye, et mourut dans la seigneurie le 14 octobre 1713. De ses cinq enfants, le deuxième, Jean-Noël de Grétry, baptisé le 4 mars 1673 à Bolland, épousa Dieudonnée Campinado. Ce mariage n'eut pas d'abord l'assentiment des parents. Grétry dit, dans ses Mémoires [1], que sa grand'mère était allemande ; le nom est italien cependant. On sait qu'au XVIIe siècle, des verriers italiens étaient venus s'installer au pays de Liége : la famille Massari, à Basserfosse, près de Bolland, en est un exemple et peut-être la famille Campinado.

Le jeune ménage quitta la seigneurie et s'établit à Blégny [2], gros village des environs, qui n'a rien de très particulier, si ce n'est une église moderne assez jolie. Jean-Noël « jouait du violon pour faire danser les paysans qui venaient boire sa bière et son eau-de-vie », aimable façon de dire qu'il était aubergiste. Il s'éteignit à Blégny le 10 mai 1758, cinq ans après la mort de sa femme, en laissant 7 enfants, parmi lesquels : François-Pascal de Grétry, père de notre musicien, fut baptisé à Mortier le 31 mars 1714. Tout enfant, il apprit à jouer du violon avec son père. Son grand-oncle, le prélat Delvilette [3],

(1) Mémoires ou Essais sur la Musique, t. I, page 1.

(2) Blégny a souffert de la guerre : le hameau a été rasé, l'église incendiée.

(3) Faustin Besson a illustré cet épisode de l'enfance non pas d'André Grétry, comme l'indique par erreur le catalogue du musée, mais de son père, François-Pascal de Grétry. Ce tableau est reproduit dans *Le Monde illustré*, 1857, n° 19. Il mesure 1 m 98 sur 3 m. 97. Faustin Besson le peignit en 1857 d'après un article d'Arsène Houssaye,

trésonsier de Notre-Dame de Presbourg et ancien précepteur de Joseph Ier, lui proposa de l'emmener avec lui, mais il refusa cette offre avantageuse, afin de se consacrer à la musique. A douze ans, il concourut pour la place de premier violon à l'église Saint-Martin de Liége et remporta le prix. Il donna des leçons de musique dans la société liégeoise ; une de ses élèves, Marie-Jeanne des Fossés, devint sa femme. Le mariage fut béni le 18 août 1738, dans l'église de Saint-Jean-Baptiste. Marie-Jeanne des Fossés, baptisée à l'église Saint-Nicolas-Outre-Meuse, le 12 septembre 1715, fille de Léonard des Fossés et de Marie-Catherine Bodeur, appartenait à une famille patricienne qui donna des chanoines à la cathédrale de Liége, aux collégiales de Saint-Paul et de Saint-Barthélemy, ainsi que des commissaires à la cité. Elle était alliée à de très bonnes familles : les de Bex, de Noville, de la Vignette, de Liverlo, de la Haye, etc. Voici donc les Grétry installés à Liége. De leurs six enfants les quatre filles : Marie-Catherine-Dorothée, Marie-Jeanne, Marie-Jeanne et Marie-Marguerite-Lucie, furent baptisées dans l'église de Saint-Nicolas-Outre-Meuse, tandis que les deux fils ont été baptisés dans l'église de Notre-Dame-aux-Fonts, le premier, Jean-Joseph-Célestin, le 17 mai 1739, et le second, André-Ernest-Modeste, le 11 février 1741.

Par suite des divers actes de baptême qui ont été publiés, il y a eu contestation sur la date de naissance de Grétry. Il paraît certain que Jal, dans son dictionnaire, a été induit en erreur par un document inexact. Grétry est bien né le 11 février 1741, comme le porte d'ailleurs son acte de baptême, dont la copie se trouve aux Archives nationales [1].

qui, par l'influence du prince Jérôme Bonaparte, le fit acheter en 1858 par l'empereur. Celui-ci en fit don quelque temps après au musée de Toulouse. Aucun des biographes de Grétry ne parle de ce beau tableau. M. L.-R. Baylac, professeur à l'école des Beaux-Arts de Toulouse, a bien voulu se charger d'en faire exécuter une reproduction.

(1) Archives nationales, Maison du roi, ancien régime 01,677.

Actes de baptême de Grétry.

I. — Extrait des archives de la paroisse Saint-Roch de Paris.

« *Anno Domini millesimo septuagentesimo quadragesimo primo, undecimo februarii die undecima, baptisatus est in ecclesia parochiali B. M. Virginis ad fontes Leodii, Andreas-Ernestus-Modestus, filius legitimus Francisci Grétry et Mariæ-Joannæ Delosez, conjugum ; suc-*

Une vieille petite maison de la rue des Récollets, quartier d'Outre-Meuse, à Liége, passe pour avoir été la maison natale

cipientibus Andrea-Ernesto Falle, vexillario in copiis S. C. Leodiensis, et Maria-Catharina Bedeur. »

II. — Publié par M. de Sagher dans *La Revue de Belgique* du 15 aout 1869.

Registrum prolium legitimarum baptizatarum in ecclesia parochiali Nostræ Dominæ ad fontes Leodii.

Undecima februarii 1741. — St Nicolai ultra Mosam.

Andreas-Ernestus-Modestus, filius Francisci Gretry et Mariæ-Joannæ Defossez, conjugum : susciipientibus d. Andrea-Ernesto Falle vexillario in copiis suæ celsitudinis Leodiensis, et domicella Maria-Catharina Bodeur.

III. — Publié par *Le Guide musical*, 1880.

Paroisse Notre-Dame aux-Fonts. *Anno 1741, 11a februarii baptisatus fuit Andreas-Ernestus-Modestus, filius Francisci Grétry et Mariæ-Joannæ Defossez, con. Susc. Dno Andrea-Ernesto Falle, vexillario in copiis S. C. Leodi, et dlla. Maria-Catharina Bodeur.*

IV. — Publié par Jal dans son *Dictionnaire critique*.

Andreas-Ernestus-Modestus, filius legitimus Francisci Gretry et Mariæ-Joannæ Defossez, baptisatus est in ecclesia nostra parochiali B. V. Mariæ ad fontes Leodii, anno Domini 1741, mensis februarii, die undecima ; puer natus die octava ejusdem mensis ; patrinus Andreas-Ernestus Falle, vexillator in copiis S. C. Leodiensis, matrina Maria-Catharina Bodeur.

Voici à ce sujet la lettre de M. Albin Body, de Spa, publiée dans *Le Guide musical*, 1880.

« Je reviens de Liége, où j'ai procédé aux recherches concernant la naissance de Grétry. J'ai exposé le cas à quelques-uns des hommes les plus compétents, notamment au conservateur des archives, à M. Henrotte, etc., et je suis en mesure de vous renseigner sur la difficulté que vous m'aviez soumise. Non pas que nous soyons plus avancés qu'avant sur la date exacte de la naissance du célèbre Liégeois, mais du moins je suis complètement édifié sur l'assertion de M. Jal. Jusqu'à preuve irrécusable du contraire, il faut considérer l'acte de baptême qu'il cite comme un faux, ou, pour être parlementaire, comme étant une pièce apocryphe. Cet extrait de l'acte de baptême n'est pas libellé dans la forme ordinaire, habituelle, traditionnelle des actes de baptême, employée dans toutes les paroisses et par les curés de l'ancien pays de Liége. Les termes de *patrinus* et de *matrina*, pour désigner le parrain et la marraine, ne sont jamais employés dans ces inscriptions sur les registres des curés. C'est-à-dire que les ecclésiastiques chargés d'ondoyer l'enfant n'usaient pas de cette forme avec le nominatif, mais mettaient après les mots : *baptisatus fuit* N. fils de N. (le père) et de N. (la mère), l'ablatif absolu : *susciipientibus*, mot à mot, le tenant sur les fonts, N. et N. (les noms du parrain et de la marraine à l'ablatif), sans se servir aucunement des désignations *patrinus* et *matrina*. Moi-même j'ai parcouru tous les actes de baptême de Spa sans rencontrer une seule fois ces expressions. Or, à Liége pas plus qu'ici, l'archiviste n'a vu une seule fois cette forme employée. J'ai moi-même vérifié sur le registre authentique et à l'hôtel de ville de Liége l'acte dont vous m'aviez remis copie et qui est ci-joint (voyez nº III) Il est absolument identique à celui qui figure sur le registre et se lit au long en complétant les abréviations : *Undecima februarii baptisatus fuit Andreas-Ernestus-Modestus filius Francisci Gretry et Mariæ-Joannæ Defossez con(jugum), susc(ipientibus) Domino Andrea-Ernesto Falle vexillario in copiis S(uæ) C(elsitudinis) Leodii, et Domicella Maria Catharina Bodeur.*

« Si l'enfant n'est pas né le 11, ce qui est presque certain, il n'a pu naître en tous cas que la veille, mais non trois jours auparavant, comme l'affirme M. Jal. En effet, il était d'habitude, dans le peuple à Liége, de faire baptiser l'enfant le jour même où il était né. On ne faisait exception à cette règle que pour les enfants des grandes familles, et encore rarement. Or, les parents de Grétry étaient d'une condition plus que modeste, quoiqu'ils aient eu pour parrain de leur enfant un porte-étendard *(vexillarius)*. En outre, on regardait comme devant porter bonheur au nouveau-né la particularité de le faire

de Grétry [1]. Ce n'est pas la maison contemporaine de Grétry, démolie en 1823 et reconstruite. Lorsque je l'ai visitée en 1911, elle était dans un bien triste état de délabrement. Sur la rue, une porte n'ayant d'autre ornement que deux traverses; à l'intérieur, un couloir très étroit menant à une cour, à gauche, deux pièces communicantes remplies de mannes, de paniers et de balais de tous genres et dont le sol planchéié était troué en maints endroits, la cour était encombrée de joncs mouillés adossés aux murs et de matériaux divers. Un escalier extérieur conduisait au premier étage, où travaillaient quelques malheureux aveugles et sourds-muets, sous la direction d'un maître.

C'est Mme Dubois-Desœr qui fit don de cette maison à la ville de Liège en 1859 [2]. En 1860 elle était occupée par plusieurs ménages d'artisans, plus tard l'institution des sourds-muets fut autorisée à en faire usage. Les Liégeois cependant décidèrent de ne pas laisser la maison de Grétry tomber en ruines. M. Hogge, grand admirateur du maître, et président de l'Œuvre des Artistes, prit l'initiative de demander au conseil communal l'autorisation de faire réparer l'immeuble, et d'y installer la belle collection commencée par l'ancien directeur du Conservatoire de Liége, M. Th. Radoux, et connue sous le nom de Musée Grétry. La demande accordée, on nomma une commission, qui fit merveille, car en quelques mois des subsides étaient obtenus, la maison reconstituée à peu près telle qu'elle était au commen-

baptiser le jour même de sa naissance. Ce bonheur était assuré si la naissance avait lieu un dimanche. Or le 11 février 1741 était un samedi.

« Aucune des personnes que j'ai interrogées à Liége n'a pu m'indiquer la source où M. Jal aurait pu puiser l'acte de baptême qu'il a produit. Il ne dit pas lui-même où il se l'est procuré. Ce qui me le rend encore suspect ce sont ses expressions : « Tels sont les « termes de l'acte inscrit au registre de l'église Sainte-Marie de Liége. » Jamais on n'a désigné cette paroisse de cette façon. Un Liégeois connaissant quelque peu son Liége ancien, sait bien qu'on appelait cette paroisse Notre-Dame-aux-Fonts. Bien que ce soit à peu près la même chose, il y a là une nuance qui n'échappera pas à un homme s'occupant de l'histoire de notre pays. Disons encore que lorsque la date du baptême était autre que celle de la naissance, MM. les curés avaient pour habitude d'en faire mention, ce qui n'est pas le cas pour le baptistaire de Grétry. »

(1) Rongé. « La maison où est né Grétry », *Revue et gazette musicale de Paris*, 1860, p. 5.

(2) Par acte du 31 mars 1859, « Mme Jeanne-Élie-Joseph Desoer, veuve de Ch.-Jos.-Cyr. Dubois, voulant perpétuer les souvenirs attachés à la maison où est né Grétry et en affecter le revenu à l'encouragement des études musicales », etc.

cement du siècle passé, et le musée transporté du Conservatoire à la rue des Récollets. La maison Grétry fut inaugurée le 13 juillet 1913 en présence de LL. MM. le roi et la reine des Belges. Le délicieux petit musée fut remis, le lendemain, par l'Œuvre des Artistes à la ville de Liége. Maintenant la maison a une façade de pierres du pays et de briques rouges, qui laissent voir à nu la charpente en bois brun. La porte basse donne accès dans un corridor étranglé. La cuisine a un foyer de pavés de Delft, puis la pièce est ornée d'une armoire, de chaises Louis XIV, d'un piano et de la copie du charmant portrait de Grétry par Mme Vigée-Lebrun. Elle est éclairée par une courette aux murs élevés tapissés de lierre, et où chante une fontaine. L'escalier en colimaçon grimpe dans une tour pointue au premier étage. Les deux pièces du premier sont réunies en une seule, c'est là qu'on a rassemblé les collections commencées par M. Radoux et très augmentées depuis. Les fenêtres ont de petits carreaux de couleur, le plafond bas est soutenu par de grosses solives vermoulues.

Quelques historiens ont mis en doute que Grétry fût né dans cette maison et voici pourquoi : André-Ernest-Modeste Grétry et son frère aîné Jean-Joseph-Célestin ont été baptisés, comme nous l'avons vu, à Notre-Dame-aux-Fonts, tandis que leurs sœurs cadettes le furent à Saint-Nicolas-Outre-Meuse, or, Marie-Catherine-Dorothée naquit en 1743, deux ans après André. D'autre part, Grétry, dans ses Mémoires [1], dit que pour être reçu au collège Darchis à Rome, où il fit ses études, « il faut être né à Liége ou dans l'enceinte de trois lieues aux environs de la ville : cependant le quartier d'Outre-Meuse était exclu, parce qu'il régnait au temps de sa fondation une guerre civile entre les deux quartiers de la ville » [2]. « Si j'étais né deux ans plus

(1) Mémoires t. I, p. 125.

(2) Cependant l'éminent archiviste de Liége M. Th. Gobert me fait observer, que la guerre des Chiroux et des Gignoux, à laquelle Grétry semble faire allusion, entre les partisans du prince de Liège et le parti hostile, soutenu par la France, était terminée depuis un demi-siècle en 1696, date du testament, et que d'ailleurs elle n'avait nullement trait à une question linguistique.

tard, ajoute-t-il, j'avais part à l'exclusion. » Grétry aurait-il voulu dire par là que ses parents vinrent s'installer dans le quartier d'Outre-Meuse deux ans après sa naissance ? Darchis dit textuellement : *Cum cæteris Hisbanis, exclusis etiam Ultramosanis*, mais il dit aussi : *Patriotis meis lingua vallo-gallica tantum utentibus, ne ob diversitatem linguarum, discordarium et vixarum occasio inter eos detur*. Il ne voulait donc recevoir que des jeunes gens parlant le wallon et le français, afin d'éviter les querelles et les disputes qui pourraient naître de la diversité des langues, car on sait les différences qui existent entre les caractères wallon et flamand. Darchis entend peut-être par Outre-Meuse les communes de langue flamande qui se trouvent de l'autre côté de la Meuse et non pas le quartier Saint-Nicolas. D'autre part les contemporains de Grétry ont bien regardé la maison de la rue des Récollets comme étant sa maison natale. Ainsi J.-B. Moulin, né à Liège en 1752, dans le quartier d'Outre-Meuse, chantre à l'église Saint-Georges, aux Récollets et à Saint-Nicolas, dit dans ses Mémoires manuscrits, intitulés *Particularités* (1), qu'on fit en 1828 de grandes fêtes en l'honneur de Grétry « né à Liége rue des ci-devant Récollets », qu'on mit une inscription « vis-à-vis sa maison » et une autre « à sa maison ». Puisque les gens du quartier tenaient cette maison pour celle de la famille Grétry, la version généralement admise doit être exacte. En tout cas, nous concluons que, si Grétry n'est pas né rue des Récollets, ses parents y ont habité quand il n'avait que deux ans.

Les premiers souvenirs d'enfance de Grétry sont charmants. Ecoutons-le narrer le plaisir qu'il trouvait à entendre chanter l'eau bouillante : « J'étais seul, le bouillonnement qui se faisait dans un pot de fer fixa mon attention ; je me mis à danser au bruit de ce tambour, je voulus voir ensuite comment ce roulis périodique s'opérait dans le vase (2). » Malheureusement le vase se renversa et le petit imprudent fut brûlé assez gravement. Ce qui est assez curieux, c'est que Saint-Saëns raconte dans ses

(1) J.-B. Moulin. *Particularités*, 4 vol. manuscrits. Bibliothèque des Chiroux, à Liége.
(2) Mémoires, t. I, p. 3.

Souvenirs d'enfance [1] qu'il éprouva une sensation toute semblable. « Mon grand plaisir, dit-il, était la symphonie de la bouilloire, une bouilloire énorme, qu'on installait chaque matin devant le feu du salon. M'asseyant près d'elle sur un tabouret, j'attendais avec une curiosité passionnée ses premiers murmures, son crescendo lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu, jusqu'à ce que l'ébullition le fît taire. »

Comme le petit Grétry était souffrant, ses parents le confièrent à sa grand'mère des Fossés, qui habitait aux environs de Liége, à Coronmeuse; il y resta deux ans, de sa quatrième à sa sixième année, et semble avoir conservé de ce séjour à la campagne un souvenir délicieux. « L'autre jour, dit-il dans les *Réflexions d'un solitaire* [2], je pris la bêche que mon jardinier avait laissée dans un quartier de terre qu'il labourait, je labourai quelques instants, je sentis mon cœur se gonfler et mes yeux se mouiller. Qu'est-ce ? dis-je en moi-même, alors je me rappelai mon grand-père où j'ai été élevé dans ma tendre jeunesse, j'y labourais et j'avais cinq ou six ans. » Il s'y montre toujours courant par monts et par vaux, jouant avec bêtes et gens et se faisant gâter par tout le monde. « Je la vois, je l'entends, cette fontaine limpide qui ornait d'un côté la simple demeure de celle qui prit soin de mes jours. Je le vois sans cesse, ce mont escarpé, d'où mes yeux attentifs ne pouvaient se détacher. Les habitants de Coronmeuse, occupés chaque jour de la culture de ce mont, propre à la vigne, étaient, pour moi, des êtres aériens qui se prêtaient à tous les délires de mon imagination naissante. A peine sorti de l'enfance, on me porta, presque mourant, dans cet asile. Et c'est, je pense, au pied des montagnes qu'il faut déposer l'enfant qu'on destine aux arts d'imagination ; c'est à cette perspective mystérieuse qu'il crayonne d'avance les tableaux indélébiles qui le rendront, un jour, célèbre dans son art » [3].

(1) École Baissonnière.
(2) *Réflexions d'un Solitaire*, chap. XXXI, 3e vol.
(3) *Essais sur la musique*, t. III, p. 137.

Il prétend même qu'il y fut amoureux, vaguement amoureux. Mais il fallut quitter la campagne pour rentrer dans le quartier d'Outre-Meuse, sale et mal odorant. Le père Grétry était devenu premier violon à la collégiale Saint-Denis [1] et désirait qu'André y entrât comme enfant de chœur.

« Il n'y eut plus de plaisir pour moi dès que je sus les intentions de mon père, le deuil se répandit sur chaque objet qui, la veille encore, avait charmé tous mes sens. »

Le pauvre enfant semblait pressentir le sort qui l'attendait. « Depuis qu'il existe des enfants malheureux sur la terre, aucun ne le fut autant que moi, dès que je fus abandonné au pouvoir du maître de musique le plus barbare qui fut jamais [2]. »

Le 25 août 1750 [3] les chanoines de Saint-Denis l'ayant admis comme enfant de chœur, il dut, pendant trois ans, se rendre six fois par jour de la rue des Récollets à Saint-Denis.

« Un jour que la pendule de mon père était arrêtée, j'arrivai trop tard aux matines, qui se chantaient entre cinq et six heures du matin. Je fus puni pour la première fois ; on me fit tenir deux heures à genoux au milieu de la classe. Que de mauvaises nuits je passai ensuite ! cent fois le sommeil fermait mes yeux, et cent fois la frayeur m'éveillait. Je prenais enfin mon parti, et sans consulter ni l'heure ni le temps, je me mettais en route souvent dès trois heures du matin, à travers les neiges et les frimas : j'allais m'asseoir à la porte de l'église, tenant sur mes genoux ma petite lanterne, à laquelle je réchauffais mes doigts. Je m'endormais alors plus tranquille ; j'étais sûr qu'on ne pourrait ouvrir la porte sans m'éveiller [4]. » Ainsi donc il sortait de

(1) Registres aux recès capitulaires de la collégiale Saint-Denis, aux archives de l'État à Liége. Messieurs [les membres du chapitre] ont accepté le sieur Grétry pour 1er violoniste de leurs églises au prix de 14 francs par mois, *21 junii 1746* (vol. 44, p. 117).

(2) Mémoires, t I, p. 6.

(3) *25 augustii 1750*. Messieurs [les chanoines] ont admis André-Ernest Grétry pour enfant de chœur de leur église, au prix ordinaire, requérant les seigneurs maîtres de fabrique de lui faire une robe (vol. 44, p. 146).

(4) Mémoires, t. I., p. 9.

la porte basse de la maison Grétry, la lanterne à la main, au petit jour et souvent même la nuit. Il devait suivre la rue Puits-en-Sock, se diriger vers l'église Saint-Pholien, passer les anciens ponts de la Meuse, prendre la rue Sur-Meuse et celle du Dragon-d'Or et arriver enfin à une des portes de la collégiale Saint-Denis.

Ces longues promenades prirent fin, car, le 10 octobre 1753, Grétry obtint une place vacante à la *Cigogne*, maison située près de l'église et où étaient élevés un certain nombre d'enfants de chœur (1).

Cette institution (2) avait été fondée par le chanoine Pierre

(1) Registre aux recès capitulaires de la collégiale Saint-Denis, vol. 44, p. 209. *Decima mensis octobris 1753*. Messieurs ont accordé à André-Ernest Grétry, aussi enfant de chœur à leur église, une place vacante à la Cicogne *(sic)* et à Alexandre Davant une autre.

Le prévôt de Saint-Denis était alors Michel Clercx, archidiacre de Hessbaye, qui fut remplacé en 1758 par Simon-Joseph de Harlez.

(2) Collégiale de Saint-Denis, n° 2. Voici l'acte assez curieux de la fondation.

Liber secundus diversarum materiarum, 1224-1654, fol. 130 v°.

Clausa fundationis membri ciconiæ ex testamento quodam domini Petri Brebechon canonici sancti Dionisii, anno 1382.

Item volo et ordino quod executores mei acquivant de bonis meis unam domum prope ecclesiam sancti Dionisii, in qua possint recipi duodecim pauperes innocentes pueri et ibi morari, regi et gubernari juxta ordinationem meorum executorum et secundum quod de mea intentione sunt et erunt imposterum informati.

Quibus domui et pueris innocentibus lego et in puvam elemosynam assignari volo per meos executores decem bonuaria terre arabilis et quinque virgatas magnas vel circiter hereditarie jacentes in territorio de Waremia, in loco dicto « a pre malebea » in una petia, quas vel que teneo in feudum a reverendo patre domino episcopo leodiensis de quibus etiam testandi licentiam habeo per littaras ab eodem mihi concessas.

Item lego eidem domui et innocentibus VIII carettas hullarum quolibet anno quandiu hulle meæ durabunt quas habeo apud Hocheapoit.

Item lego eidem domui et innocentibus IIII sextaria pisorum alborum et nigrorum hereditarii quolibet anno et III sextaria seminis navettæ assignanda super domum des trois rois juxta domum meam quam inhabito vel per excutores meos alibi acquirenda.

Item volo per executores mei provideant dicte domui et innocentibus de lectis et ustensilibus juxta possibilitatem et competentiam secundum quod meum sciverint intentionem.

Residuum vero bonorum meorum ultra legata lego pure propter deum domui predicte et pauperibus innocentibus pueris suprascriptis pro hereditate acquirenda.

Omnia vero bona mea presentia et futura, mobilia et immobilia, jocalia et vasa argentea seu alia superlectilia, aut domus ustensilia volo quod ad manus meorum executorum perveniant, nisi de ipsis disposuero aut ordinavero in vita aliter ad complendum presentem ordinationem meam et ultimam voluntatem. Et de residuo faciendum prout de mea voluntate erant informati.

Conditiones magistri domus sive præfecti Ciconie.

Assumentu pueri 4 excedentes seu saltem ingressi decimum ætatis suæ annum qui debebunt intrando adferre par linteaminum et lectistragulum.

Brébéchon, qui, par son testament de 1382, ordonne aux exécuteurs de ses dernières volontés d'acquérir une maison près de l'église pour l'entretien de douze enfants pauvres, et dote cette maison d'une terre située à Maleve, dans le territoire de Waremme, de 8 charrettes de charbon de sa houillière de Hocheapoit, de 4 setiers de pois noirs et blancs, etc., hypothéqués sur la maison des trois rois, et lui laissa tous ses biens meubles et immeubles. Ce bon chanoine Brébéchon pense à tout. Les enfants doivent apporter avec eux leur linge et leurs couvertures. Ils auront chacun un lit, une bouillie quotidienne, et 2 pains de ménage par semaine, ainsi que leur blanchissage, pour lequel le préfet recevra 16 florins de Brabant par an. Le préfet devra prendre grand soin des enfants, il exigera qu'ils soient dociles, studieux et qu'ils fréquentent avec assiduité l'église et l'école. Ils devront dire matines et vêpres aux heures habituelles, le préfet devra surveiller les progrès qu'ils font dans leurs études, il devra aussi leur fournir le chauffage et l'éclairage. C'est une chose assez curieuse qu'aucun des biographes de Grétry n'ait

Habebunt singuli lectum, pulmentum quotidianum et duos panes domesticos in hebdomada necnon lotionem linteaminum ac indusiorum pro quo habebit præfectus annue sedecim florenos graves brab[t]. Dictus præfectus debebit habere sedulam et preceptorialem curam dictorum puerorum ut morigerati et in studiis diligentes sint utque ecclesiam et scholam suis horis diligenter visitent et consuetis horis matitunas et vespertinas preces dicant ac subinde omnes debebit examinare quomodo in studiis proficiant.

Item debebit dictis pueris concedeva calfactionem ad focum domesticum et habebit hullas ad dictanem superintendentium aut capituli per totum annum necessarias per receptorem membri subministrandas. Item quotidianum subministrabit pulmentum pro quo annue habebit tria sextaria pisorum. Et ad usum eorundum puerorum utetur propriis ustensilibus ut pote ollis scutellis et similibus.

Habet dicta fundatio.

In territorio de Waremia, anno XIIIICXIX

Super VIII bonuaria IIII virgatas magnas ferræ. . . . . XXII modios.
IIII sextaria spelta item pro XXXIIII virgatis magnis . . . . . .
III modium I sextarium.

In Nederhem et Oborne

Annue . . . . . III modios II sextaria spelte.
Item . . . . . IX sextaria.
Item pro XVII verg . . . . . II modios.
In Nederhem . . . . . XX sextaria.
In Ora gallica. . . XIII sextaria.
Habet alignos census, pisa, etc....

parlé de son séjour à la *Cigogne*, institution qui devait être bien connue des Liégeois. M. Th. Gobert seul en parle incidemment dans son ouvrage remarquablement documenté sur « Les Rues de Liége anciennes et modernes. »

L'enseignement était très dur. « L'heure de la leçon, dit Grétry, offrait un champ vaste aux cruautés du maître de musique [1] : il nous faisait chanter chacun à notre tour, et à la moindre faute il assommait de sang-froid le plus jeune comme le plus âgé. Il inventait des tortures dont lui seul pouvait s'amuser ; tantôt il nous mettait à genoux sur un gros bâton court et rond, et au plus léger mouvement nous faisions la culbute. Je l'ai vu affubler la tête d'un enfant de six ans d'une vieille et énorme perruque, l'accrocher en cet état contre la muraille, à plusieurs pieds de terre, et là il le forçait à coups de verge de chanter sa musique, qu'il tenait d'une main, et de battre la mesure de l'autre. Ce pauvre enfant, quoique très joli de figure, ressemblait à une chauve-souris clouée contre un mur et perçant l'air de ses cris. C'était toujours en notre présence qu'il accablait de coups le premier qui avait transgressé ses lois barbares. De pareilles scènes, qui étaient journalières, nous faisaient tous frémir ; mais ce que nous redoutions le plus c'était de voir terrasser le malheureux sous ses coups redoublés ; car alors nous étions sûrs de le voir s'emparer d'une seconde, d'une troisième, d'une quatrième victime, coupables ou non, qui devenaient tour à tour la proie de sa férocité : c'était là sa manie. Il croyait nous consoler l'un par l'autre, en nous rendant tous malheureux. Et lorsqu'il n'entendait plus que soupirs et sanglots, il croyait avoir bien rempli ses devoirs.

1) Registre aux reces capitulaires, 25 *augusti* 1753. « Messieurs étant informés que le sieur Jalheau, lequel est présentement à Rome, et qui est élu maître de chant de leur église, ne s'applique plus à la musique, requièrent le sieur écolâtre Le Rond leur confrère, de vouloir bien lui écrire de revenir incessamment à Liége, pour y faire ses devoirs, et de lui faire tenir 30 écus romains pour faire les frais de son voyage, lesquels lui seront retirés hors des revenus de son bénéfice.

Ungesima mensis januarii 1754. Messieurs ont accordé à Charles-François Jalheau, maître de musique de leur église, 16 écus pour l'assister à faire les frais de sa réception à la chapelle des communs bénéficiers de leur église. » Il est probable que c'est le maître de chant dont parle Grétry.

« Que l'on juge ce que j'ai dû souffrir pendant quatre ou cinq années que j'ai passées dans cette horrible inquisition. J'ai été longtemps le plus jeune, le plus faible, le plus sensible, et cependant le moins maltraité ; mais malgré tous mes efforts pour lui plaire, malgré les progrès rapides que je faisais dans la musique, il saisissait la moindre circonstance pour me rejeter dans la classe commune. J'étais la victime sans tache réservée pour les grandes occasions, et mes larmes avaient le droit de sécher celles du plus malheureux. J'eus beau employer la douceur, le travail, la soumission, rien ne put me mériter un traitement plus doux. La seule bienveillance que je méritai (du moins la regardai-je comme telle), ce fut d'être choisi par lui tous les deux jours pour aller chez le marchand de tabac. J'avais soin d'ajouter quelques pièces de monnaie de mes petites épargnes (1), pour que sa tabatière fût mieux remplie ; j'obtenais pour toute récompense un coup d'œil d'approbation, et je me croyais trop heureux. Croira-t-on cependant, et c'est une bizarrerie inconcevable, que jamais je n'ai dit un mot à mes parents des peines que j'ai souffertes ! mon père qui était considéré du chapitre et craint du maître de musique, l'aurait perdu sans ressource, s'il avait soupçonné ma situation (2). »

Quant à la musique qu'il entendait ou exécutait à la collégiale de Saint-Denis, il est difficile de connaître exactement sa nature, mais il est très probable qu'elle consistait principalement en œuvres italiennes. M. Tirabassi, musicologue italien, fixé à Bruxelles, qui fait des études sur les archives musicales belges, a trouvé que les œuvres de la maîtrise de Saint-Rochat et Gudule à Bruxelles vers 1750-1760 sont presque toutes italiennes et de l'école napolitaine. Les avantages des maîtrises ou des écoles de

(1) Les enfants n'avaient pas beaucoup d'argent de poche d'après le registre aux recès capitulaires de la collégiale de Saint Denis. *Januarii* 1759 : « Messieurs assignent aux enfants de chœur de leur église 3 florins par année au lieu des petits drinckelts qu'ils étaient en coutume de demander pendant l'année ; que leur receveur paiera pour une moitié lors de leurs deux 2e trimestre et pour l'autre moitié à chaque nouvelle année même date. »

(2) Mémoires, t. I, p. 10-12.

cathédrales ont été regrettés par les vieux amis de l'art musical. On apprenait à solfier, on chantait en suivant le violon, le maître, ayant besoin d'élèves, les choisissait jusque dans le peuple, les parents avaient avantage à les présenter ; il y avait donc plus de voix connues.

Quoi qu'il en soit, Grétry continue son service à Saint-Denis. On voit en effet par le registre aux recès capitulaires de la collégiale qu'on lui fit faire une nouvelle robe d'enfant de chœur [1] le 17 décembre 1755. Le petit Grétry remarquait-il les chefs-d'œuvre qui l'entouraient : le retable en bois dans la chapelle du tiers-ordre de saint François, un des exemples les plus exquis de la sculpture sur bois qui florissait en Brabant dans la seconde moitié du XVe et au XVIe siècle, le retable proprement dit, consacré au drame de la Passion de Notre-Seigneur, et la prédelle qui retrace les scènes de la vie de saint Denis l'aéropagite : saint Denis recevant le baptême, saint Denis prêchant à Athènes, saint Denis ordonné évêque, saint Denis faisant visite à saint Pierre et enfin saint Denis conduit en prison et au martyre ? Les costumes des figurines annoncent déjà les modes de la Renaissance, du moins celles de la légende de saint Denis, tandis que celles de la partie supérieure représentant la Passion ont un caractère plutôt gothique. La chair, les cheveux et la barbe sont coloriés et émaillés. C'est une merveille, et il nous plait de penser qu'on chante plus volontiers dans un si beau décor. Il admirait sans doute aussi le martyre de saint Denis, chef-d'œuvre de Guillaume Carlier, grand tableau sur bois, ovale, placé à la voûte, qui se brisa quand les révolutionnaires voulurent s'en emparer. Et l'orgue à la luxueuse boiserie sculptée, toute dorée et argentée, un des meilleurs instruments de Liége [2], et la statue d'art populaire de saint Quirin. Il vit tout cela journellement de sa neuvième à sa dix-neuvième année et cependant il n'en dit

(1) 17 décembre 1755. Messieurs requièrent les seigneurs maîtres de fabrique, leurs confrères, de faire faire une robe pour l'usage d'André Ernest Grétry, enfant de chœur de leur église.

(2) Les orgues de Saint-Denis datent de 1780 ainsi que l'indique l'inscription sur le cul-de-lampe qui en supporte le buffet, elles ont été restaurées en 1717 et 1817.

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DE LA FAMILLE DE GRÉTRY

- Arnold de **GRÉTRY**, né [illegible] † avant 1637, [illegible] de la comtesse Ma[illegible] d'Arenteau, dame de B[illegible], épousa JEHENNE [illegible]MAITRE.
  - JEAN DE GRÉTRY, ép. 1° IDELETTE BONVOISIN.
    - ARNOLD DE GRÉTRY, sergent forestier, † 29 mars 1679, ép. MARIE NOPPIN.
    - N.... DE GRÉTRY, ép. HENRI LE MERCIER.
    - TOUSSAINT DE GRÉTRY, † 16 juillet 1663, épouse JEHENNE BOTTE.
    - NICOLAS DE GRÉTRY, échevin de Haute Cour de Justice, ép. AGNÈS BONHIVERT.
  - 2° MARGUERITE BODE.
    - JEAN DE GRÉTRY, bapt. 16 fév. 1645.
    - ANDRÉ DE GRÉTRY, bapt. 6 fév. 1647
    - ALBERT DE GRÉTRY, bapt. 2 janv. 1650.
    - MARTIN DE GRÉTRY, bapt. 21 octobre 1652.
  - MARIE DE GRÉTRY, ép. FRAMBACH PIRARD.
    - JEAN DE GRÉTRY, † 6 août 1683.
    - TOUSSAINT, † le 22 avril 1698, sergent de la Cour de Justice, époux d'ANNE MATHIENNE.
      - JEAN DE GRÉTRY, bapt. le 4 juillet 1696.
    - MARIE, bapt. 29 oct. 1643, ép. le 3 février 1674 JEAN MATHIENNE.
    - ARNOLD DE GRÉTRY, bapt. le 27 janvier 1649, dit le Jeune, ép. MARIE WELT.
      - JEHENNE DE GRÉTRY, bapt. le 24 juin 1666.
      - ARNOLD DE GRÉTRY, bapt. le 6 nov. 1668, ép. le 12 août 1702 MARIE BLOCQUEAU.
      - MARIE DE GRÉTRY bapt. le 23 déc. 1669, ép. le 9 nov. 1698 PASCAL SAUVAGE de Melin.
      - JEAN-NOEL DE GRÉTRY, bapt. le 4 mars 1673, † le 19 mai 1758, ép. DIEUDONNÉE CAMPINADO, † le 1er décembre 1753.
        - PIERRE-FRANÇOIS, bapt. le 27 juillet 1703.
        - MARIE-CATHERINE, bapt. le 12 mars 1705.
        - MARGUERITE, b. le 1er fév. 1708.
        - MARIE-JEANNE, bapt. le 29 décembre 1707.
        - ANNE-JOSEPH, bapt. le 25 septembre 1709.
        - MARIE-ÉLISABETH, bapt. le 12 février 1712, † 1768.
        - FRANÇOIS-PASCAL DE GRÉTRY, bapt. le 31 mars 1714, † 1768, ép. le 18 août 1738 JEANNE DES FOSSÉS, bapt. le 12 sept. 1715, † à Paris le 24 germinal an VIII.
          - JEAN-CÉLESTIN, bapt. le 17 mai 1739, † le 3 floréal an IV eut de MARGUERITE KEMPENER.
            - ANDRÉ-JOSEPH DE GRÉTRY, né le 20 nov. 1774, homme de lettres, auteur d'*Élisca* et de *Grétry en famille*.
              - ALEXIS-MODESTE DE GRÉTRY, † février 1882, rue du Faubourg Saint-Honoré, 102, père de PAUL DE GRÉTRY
            - MARIE-MARGUERITE-ERNESTINE, née le 17 août 1776, mariée le 11 pluviose an IV à LOUIS-VICTOR FLAMAND.
            - MARIE-JEANNE-FRANÇOISE, née le 4 mars 1779, † le 12 mai 1855.
            - JEAN-JOSEPH-ALEXIS, ingénieur, né le 31 janvier 1783, marié à Orléans le 25 juillet 1809, † 28 mai 1826.
            - JEANNE-MARIE, née le 23 février 1785, mariée le 7 sept. 1805 à PIERRE-JOSEPH GARNIER.
            - GABRIEL-HONORÉ DE GRÉTRY, né le 26 mai 1791, élève de Saint-Cyr.
            - MARIE-AUGUSTINE-CAROLINE, née le 7 août 1793, mariée à RENIÉ, architecte, † 28 août 1825.
          - ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRÉTRY, bapt. le 11 fév. 1741, † le 24 sept. 1813, compositeur de musique, ép. le 3 juillet 1771 JEANNE-MARIE GRANDON, née à Lyon, le 8 sept. 1746, † le 16 mars 1807.
            - ANDRIETTE-MARIE-JEANNE dite JENNY, née le 1er décembre 1770, † 1786.
            - ANGÉLIQUE-DOROTHÉE-LUCIE dite LUCILE, née le 15 juillet 1772, † le 25 août 1790, mariée à PIERRE-MARIN DE CHAMPCOURT.
            - CHARLOTTE-ANTOINETTE-PHILIPPINE, née en 1774, † le 2 décembre 1790, fiancée à BOUILLY.
          - MARIE-CATHERINE-DOROTHÉE, dite ERNESTINE, b. le 5 fév. 1743, chanoinesse d'Huy. Son testament est daté du 10 germinal an XII.
          - MARIE-JEANNE, bapt. le 15 janvier 1745
          - MARIE-JEANNE, bapt. le 7 décembre 1746.
          - MARIE-MARGUERITE-LUCIE, bapt. le 12 déc. 1748.
        - JEAN-MICHEL, bapt. le 29 septembre 1716.
        - GÉRARD-JOSEPH, bapt. le 11 février 1719.
        - HENRI-JOSEPH, b. le 6 fév. 1723.
      - ARNOLD DE GRÉTRY, bapt. le 2 août 1675, ép. le 5 nov. 1702 BARBE DE MOLLIN.
        - MARIE DE GRÉTRY, bapt. le 30 juillet 1703.
        - FRANÇOIS, bapt. le 18 oct. 1705.
        - ARNOLD, bapt. le 3 juillet 1708.
        - JEANNE, née le 3 juillet 1708.
        - CATHERINE, bapt. le 3 juil. 1713.
      - FRANÇOIS DE GRÉTRY, bapt. le 1er janv. 1678, ép. le 17 nov. 1703 JEANNE NEUFCOURT.
        - MARIE-ÉLISABETH DE GRÉTRY, bapt. le 9 février 1716.
        - GILLES-JOSEPH, bapt. le 29 août 1722.
        - JACQUES-JOSEPH, bapt. le 25 novembre 1724.
        - MARIE-JOSEPH, née le 1er août 1728.
      - GILLES DE GRÉTRY, né le 1er septembre 1680, ép. le 12 nov. 1708 MARIE LE CAMPE.
    - FRANÇOIS DE GRÉTRY, bapt. le 3 avril 1648, † le 14 octobre 1713, ép. MARIE NOEL.
    - HENRI DE GRÉTRY, bapt. le 18 avril 1653.
    - MARTIN DE GRÉTRY, bapt. le 10 janvier 1657.

pas un mot, ni dans ses Mémoires ni dans les interminables *Réflexions d'un Solitaire.*

Il nous raconte seulement ses souvenirs douloureux, ses préférences, sa fleur de prédilection était l'oreille-d'ours. « Quelques circonstances morales nous font aussi préférer une fleur à toute autre, J.-J. Rousseau aimait la pervenche sans nous dire pourquoi. J'ai aussi ma fleur favorite, j'aime avec tendresse l'oreille-d'ours, qu'on nomme auricule dans mon pays natal, et je sais d'où vient cette réminiscence sentimentale. J'étais enfant de chœur bien maltraité, bien malheureux ; à la fin de l'hiver je fus errer dans un jardin, j'aperçus à travers la neige une oreille-d'ours en fleur, toute charmante. Les tristes frimas qui l'entouraient étaient de même dans mon jeune cœur, je joignis les mains, mes yeux se mouillèrent, et je dis : Pauvre petite fleur, tu es plus heureuse que moi [1]. »

Le moment de la première communion était arrivé et Grétry s'y prépara avec grande dévotion. Il supplia la Sainte Vierge de le faire mourir ce jour-là, s'il ne devait pas être honnête homme et distingué dans sa profession. Dans l'après-midi du jour de la cérémonie, il monta dans la tour massive de Saint-Denis, où se trouvait la vieille cloche de Saint-Lambert, dont le beau son était remplacé pendant la semaine sainte par celui de cloches de bois. Par un hasard malencontreux une grosse poutre lui tomba sur la tête. Il s'évanouit ; lorsqu'il se réveilla, il dit en portant la main à la place où la poutre l'avait touché : « Allons, puisque je ne suis pas mort, je serai donc honnête homme et bon musicien. » Le brave marguillier qui avait couru à l'église chercher l'extrême-onction crut sans doute qu'il divaguait.

Grétry dit aussi dans ses Mémoires qu'il commença à cette époque à prendre des leçons de musique avec Leclerc. Il me semble difficile d'admettre qu'il s'agisse là de Simon Leclerc, élève de Hamal, né à Liége en 1736, mort en 1806, puisqu'il n'aurait eu que cinq ans de plus que son élève. D'après Grégoir,

(1) *Réflexions d'un Solitaire*, 5e vol., ch. XXVIII.

Leclerc se rendit à Rome pour ses études et n'en revint qu'en 1770. La *Feuille d'annonces* de Liège, 1811, indique comme premier maître de Grétry Pierre-Joseph Toskinet, organiste, né à Liége en 1729 et mort en 1812 (1). Les registres de la collégiale (2) montrent qu'en 1758, le chapitre lui accorda six mois de leçons de violon, de même en mai 1759.

A cette époque des troupes italiennes (3) venaient donner à Liége des opéras et des concerts. Grétry eut la permission d'assister gratuitement aux représentations et même aux répétitions, ce qui était bien la meilleure école qu'on pût lui faire suivre. Ce fut d'abord la troupe de Fisty, puis celle de Ferrary et enfin celle de Crosa, dont fait l'éloge la *Gazette de Bruxelles* du 5 août 1749 : « Cette troupe est aussi parfaite que nombreuse,

(1) Domicilié derrière le palais, n° 56. Acte de décès du 20 oct. 1812.

(2) Registre aux reces de la collégiale : 13 *junii* 1758. Messieurs accordent à André-Ernest Grétry, l'un des coraux muez (*sic*) de leur église, six mois de leçons de violon à un écu par mois.

(3) Registre aux reces de la ville de Liége 1750-1752 : « Le Conseil, ayant vu la supplique très humble présentée par deux *virtuosi* de musique de la première classe d'Italie, demandant de vouloir gratuitement ou autrement leur permettre de faire quelques concerts dans la salle où se joue la comédie sur la Batte, qui ne souffrira aucun préjudice par ces concerts, déclare de leur accorder ces demandes jusqu'à révocation, voire que les seigneurs ou magistrats pourront s'ils le trouvent bon, y entrer gratis, à quel effet l'archer Pirard se placera à la porte pour les recevoir » (fol. 118).

« Le Conseil, ayant vu la supplique présentée par Bonaventure Fisty, italien, joint Jean Perghen, accorde qu'il puisse avec sa troupe italienne de danseurs, danseuses et voltigeurs de corde, faire ses représentations pendant le temps de 15 jours, requis à l'octroi de Sa Sérénissime Eminence, dans la maison ou théâtre de la Comédie sur la Batte, appartenant à la Cité, parmi donnant à chaque représentation un ducat, voire que les seigneurs ou magistrats pourront, s'ils le trouvent bon, y entrer gratis, à quel effet l'archer Pirard se placera à la porte pour les reconnaitre » (fol. 110).

« Le Conseil, vu la supplique très humble de François Ferrary, entrepreneur de l'opéra italien, comme aussi l'octroy de Sa Sérénissime Eminence, en date de ce jourd'huy, déclare lui accorder jusqu'à révocation, de représenter dans la salle de la Comédie appartenante à la ville, voire qu'il devra donner des billets gratis aux seigneurs bourguemaistres et conseil, de même qu'à M. le grand greffier, ses substituts, mainbour et sindics » (1753-1755, fol. 20).

« Le Conseil, vu la supplique très humble présentée par les sieurs Crosa et Resta, directeurs d'un opéra italien, demandant la permission de représenter dans la salle de la comédie, appartenante à la Cité déclare de leur accorder de pouvoir représenter jusqu'au mois d'octobre, voire que le grand greffier, ses substituts syndics et mainbour pourront y assister gratis » (1753-1755, fol. 96).

« Le Conseil vu la supplique très humble présentée par le sieur Antonio Perellino, [illegible] la permission de donner des opéras, à la salle de comédie appartenant à la Cité, déclare de lui accorder sa demande pour les jours que M. Pompeati ou tous autres entrepreneurs de ce troupe de comédiens ne représenteront pas » (1758-1759, fol. 136).

tant pour les voix que pour les instruments, dont l'orchestre est des plus accompli. Le sieur Crosa ne donnera des représentations que pendant deux mois de suite, étant obligé de retourner pour le mois de novembre à Londres, où il fait les délices du théâtre, et où il y eut un concours extraordinaire de monde. Le 8 août Son Altesse Royale se rendit au grand théâtre, où elle vit la première représentation de l'opéra-comique italien. Il y eut un grand concours de monde, et les acteurs s'attirèrent l'approbation de tous les spectateurs, par la beauté des airs nouveaux. »

On voit que la troupe de Resta était appréciée, même à Bruxelles et à Londres, elle donna des opéras de Buranello et de Pergolèse, un des compositeurs de prédilection de Grétry. Dans leurs collèges, les jésuites donnaient aussi des représentations, en 1745 par exemple, le *David et Jonathas*, de Hamal ; et ils invitaient sans nul doute les enfants de la ville à y assister avec leurs élèves.

Le père Grétry, très désireux de produire son fils, demanda au maître de musique qu'on lui fit chanter un motet en solo. On choisit un air italien avec des paroles latines : *Non semper super prata casta florescit rosa*. Le petit Grétry chanta avec tant de douceur, de tendresse et de charme, que l'orchestre s'éteignit jusqu'au pianissimo, les enfants de chœur se retirèrent en arrière, les chanoines se levèrent de leurs stalles et n'entendirent pas la sonnette de l'élévation ; son père souriait ; sa mère pleurait. Tout le monde vint le féliciter après la messe. Le dimanche suivant il fallut répéter le motet, l'enfant eut l'habilité d'y intercaler quelques ornements à l'italienne, sachant que la troupe et son directeur devaient être présents. « Il signor Resta déclara qu'il donnait les entrées de son spectacle à tous les enfants de chœur de la ville ; aussi vit-on chaque jour une troupe de petits abbés qui venaient apprendre à louer Dieu à la salle de la comédie [1]. » Son maître lui-même lui prédit qu'il serait bon musicien. C'était sa dévotion à la Sainte Vierge qui

(1) Mémoires, t. I, p. 18.

l'avait soutenu dans cette épreuve. « C'est à la mère de Dieu, dit-il dans les *Réflexions d'un Solitaire*, que j'offris mon premier hommage. L'amour virginal qui me dominait et l'envie de parvenir dans mon état, n'était qu'un vœu qui s'exauçait avec mes efforts pour plaire à ma Divine Maîtresse [1]. »

Quant au prévôt de la collégiale Saint-Denis, il fut enchanté et conserva toujours ses faveurs à Grétry. Simon-Joseph de Harlez, prévôt de Saint-Denis de 1756 à 1781, tréfoncier de Saint-Lambert, appartenait à une famille opulente qui exerça une grande influence sur le développement des lettres et des arts. Les artistes, les poètes et les hommes d'esprit se rencontraient dans les salons du chanoine, et ce sont de ces réunions de Harlez que sortirent les quatre pièces du théâtre liégeois : *Li Ligeois egagi*, *Li Voyège di Chaudfontaine*, *Les Hypocondres*, *Li Fiesse di Houte s'il ploit*, avec musique de Jean-Noël Hamal. Ce sont des pièces comiques. Quand on donna pour la première fois *Li Voyège di Chaudfontaine*, en 1757, l'enthousiasme fut sans bornes, et les fous rires inextinguibles. On le redonna dix ans plus tard, et on réimprima plusieurs fois les paroles. Ce fut chez Harlez qu'on eut l'idée de créer une petite académie, origine de la Société d'Émulation, fondée en 1779 par Velbruck.

Malheureusement Grétry n'eut pas la sagesse de s'arrêter de chanter lorsque sa voix se mit à muer, si bien qu'un jour, en sortant d'un concert où il avait interprété un air très élevé de Galuppi, il vomit le sang. Toute sa vie durant il souffrit de cette infirmité [2], malgré tous les soins et les conseils du célèbre docteur Tronchin, qui lui déclara que l'unique remède était de renoncer à la musique, ce à quoi il ne put naturellement se résoudre. Pourtant il dut abandonner le chant ; il se mit alors à travailler l'harmonie et la composition avec Nicolas Rennekin [3], organiste de la collégiale de Saint-Pierre, à Liége. Grétry s'était

1 *Réflexions d'un Solitaire*, chap. XI, 4e vol.

2 Il s'agit ici, bien sûr, de la bronchite caractérisée par des crachements de sang. Voir l'article de la *Chronique médicale*, 1er janvier 1912.

3 Rennekin, décédé à Liége en 1762. Il ne semble pas qu'il ait laissé d'œuvres de sa composition.

déjà essayé, avec l'audace de la jeunesse, à écrire un motet en chœur à quatre parties, et une fugue instrumentale à quatre parties également. D'ailleurs il s'était borné à renverser les parties d'une fugue très bien construite en changeant le ton; pour le motet, il prit la basse chantante, qui pouvait convenir à un certain nombre de motets, et une phrase provenant de l'un ou de l'autre de ces motets. Rennekin était un homme très aimable qui, pendant deux ans, sut avec douceur, patience et aménité expliquer à son élève la règle de l'octave, l'accord parfait, les basses chiffrées, heureux quand Grétry avait trouvé une cadence exacte. « Il avait, dit Grétry, autant de douceur, de patience et d'aménité avec ses élèves, que l'autre affectait de morgue et d'inflexibilité... Je me rappellerai toujours avec tendresse et reconnaissance ce que je lui dois et combien je jouissais en m'instruisant avec lui, dans une science que chacun trouve abstraite et ennuyeuse [1]. »

Il travaille la composition avec Moreau [2], qui rabattit un peu son ardeur en lui faisant mettre tout simplement un chant sur une basse et en lui disant : « *Dominus vobiscum*. Séparez et rapprochez les mains; voilà ce que les parties doivent faire. » La marche des parties par mouvement contraire, c'est là un conseil dont Grétry ne s'est pas suffisamment souvenu. Henri Moreau, maître de chapelle à Saint-Paul (né en 1728, mort à Liége en 1803), connaissait d'ailleurs les théories de Rameau et de Tartini, et réservait, dans son enseignement, une large place à l'étude des dissonances. Il a fait paraître à Liége, en 1783, un petit ouvrage sur : « L'harmonie mise en pratique, avec un tableau de tous les accords, la méthode de s'en servir, et des règles utiles à ceux qui étudient la composition et l'accompagnement » [3]. Mais il faut reconnaître qu'il emprunte un grand nombre de définitions à J.-J. Rousseau.

(1) Mémoires, t. I, p. 28.

(2) Sur Moreau, voir Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, t. IV; Grégoir, *Les Artistes musiciens belges au XVIIIe et XIXe siècle*; de Theux, *Bibliographie liégeoise*.

(3) In-8° de 128 p. chez J.-G.-M. Loxhay.

D'après Fétis, le chanoine de Vroye possédait un manuscrit de Moreau intitulé : *Nouveaux principes d'harmonie*, or le manuscrit du Conservatoire de Liége n'est autre que l'ouvrage imprimé. Comme musicien, Moreau a écrit des chants de Noël et une cantate [1].

Voyons maintenant les œuvres musicales de cette première période. D'après Grétry lui-même, sa première mélodie fut en jargon liégeois, traduit du latin, et sans doute la musique populaire wallone a-t-elle eu une grande influence sur sa première formation musicale. « Je n'avais pas huit ans, quand je fus trouver le savant du quartier Outre-Meuse : Donnez-moi, lui dis-je, des paroles, je veux faire de la musique ; et il me donna ces quatre vers latins, après me les avoir traduits dans le jargon liégeois [2]. »

Cum durant noctis tenebræ,
Cuncta videntur horrida ;
Ad nova profert gaudia,
Si cœlo surgat lux.

Puis un motet et une fugue d'après d'autres compositions. M. l'abbé Breuer a retrouvé à la bibliothèque de la cathédrale de Liége un motet de Grétry : *O Salutaris hostia* [3] *a cinque voce e organo di Andrea Grétry*. Il est à cinq voix avec basse chiffrée. Le début en tierces et en forme de groupetto par les 2 soprani est une entrée assez banale, l'alto, le ténor et la basse reprennent successivement le même thème, qui ne reparaît plus, les parties évoluent avec une certaine aisance.

Les paroles ne semblent pas avoir inspiré le musicien, le sen-

1 « Concert dédié à S. A. C. François-Antoine-Marie Constantin, des comtes de Mean et de Beauvieux. Le 20 septembre 1792, jour de son entrée publique en son château de Seraing, où la communauté du lieu a eu l'honneur de le faire exécuter en sa présence ». Liége, V. Bourguignon, 1792, in-4°, 2 feuillets.

(2) Mémoires t. III, p. 269.

3 [illegible] dans son *Manuel [illegible] de la littérature musicale*, indique comme étant de Grétry un *O salutaris*, en *mi*, pour mezzo-soprano, avec accompagnement [illegible]

timent impersonnel de ce motet se maintient d'un bout à l'autre et, sans un enchaînement harmonique qui amène un retard expressif de 9°, cette pièce ne brille point par les qualités primesautières de Grétry.

Grétry compose six petites symphonies qui sont exécutées chez le chanoine de Harlez. On trouve dans un des premiers recueils musicaux, paru à Liége, en 1758, l'*Echo* [1] ou *Journal de musique française*, appelé aussi *Recueil* de Benoit Andrez, un air de symphonie qui rappelle beaucoup l'air de Pierrot du *Tableau Parlant*. Serait-ce une des premières compositions de Grétry ? Ce même numéro de 1758 contient un air du chevalier Gluck « envoyé par l'auteur ».

Enfin il compose une messe, dont les fautes de composition furent corrigées par Moreau. Cette messe, grâce à la protection du prévôt, fut exécutée à Saint-Denis, avec un certain succès. « Je portais ma messe à l'abbé J. [Jalheau] alors maître de musique, qui crut ainsi que mon maître de composition qu'elle n'était pas de moi. Cependant il fallut obéir et battre la mesure, ce qu'il fit d'assez mauvaise grâce [2] ». La messe fit plaisir ; et l'on se disait dans la ville : « Nous avons entendu les adieux du jeune Grétry. » C'était vrai ; Grétry désirait ardemment se rendre à Rome pour continuer ses études de musique. Grâce à de Harlez il obtint du chapitre l'autorisation nécessaire.

Au point de vue de l'exécution musicale, Grétry pendant son enfance apprit à solfier, à chanter de la musique d'église et à jouer du violon. Nous voyons qu'en janvier 1759 [3], les

(1) *L'Echo* ou journal de musique française, italienne, contenant des airs, chansons, brunettes, duos tendres ou bacchiques, rondes, vaudevilles, contredanses, etc., paraissant chaque mois en livraison de 24 pages à 30 sous. La bibliothèque d'Anvers possède les années 1765-1766 de ce journal, on n'y trouve pas d'œuvres de Grétry à moins qu'elles ne soient anonymes. La Bibliothèque Nationale a l'année 1758.

(2) Mémoires, t. I, p. 38

(3) Registres aux recès de la collégiale Saint-Denis. *Januarii*, 1759. « Messieurs admettent André-Modeste Grétry pour deuxième violon de leur église aux gages dont Fraipont les servait en cette qualité, lui accordant néanmoins les leçons d'un maitre, ainsi qu'il lui a été accordé par recès de leur chapitre général de la Saint-Martin dernier, à condition qu'il s'applique, et qu'il fasse conster de sa capacité. »

Mai 1759. « Messieurs continuent à André-Ernest-Modeste Grétry six mois de leçons à un écu par mois, et cela pour la dernière fois. »

chanoines de Saint-Denis l'acceptent comme second violon, mais je doute qu'il soit devenu un exécutant, car il n'en parle jamais.

Ce fut au printemps 1760 que Grétry quitta Liége et non pas en 1759 comme il l'écrit dans ses *Mémoires*. On voit en effet par les registres capitulaires de la collégiale Saint-Denis [1] que le 1er avril 1760 les chanoines lui donnent l'autorisation de partir et lui accordent même une gratification de 100 florins Brabant. Ils avaient eu raison de dire : « Nous avons entendu les adieux du jeune Grétry. »

(1) *Prima aprilis* 1760. Messieurs, sur supplique leur présentée par Grétry, leur remontrant qu'il est d'intention de se rendre à Rome pour pouvoir se perfectionner dans la composition, lui ont accordé pour l'encourager à bien faire, une gratification de 100 florins Brabant, admettant d'un contexte son frère pour deuxième violon, pour continuer ses devoirs jusqu'à son retour, voire en faisant les obligations attachées à cet office.

CHAPITRE II

LES ANNÉES D'ÉTUDE A ROME

1760-1766

Peut-on jamais djurer
Des quitter ceu qu'on aime ?

Li Lidgwet égadgi.

Oh ! ce fut un beau jour que ce jour de détresse,
Ou, pauvre, à pied, n'ayant que l'espoir pour richesse,
Il partit, jeune et fier, pour aller sans appui
Chercher aux bords latins le rêve de ses nuits...
Il sentait, jeune aiglon, qu'il fallait ici-bas
De l'air à ses poumons, de l'espace à ses pas,
Il marchait confiant, ne rêvant qu'harmonie...
Italie, Italie à l'active jeunesse,
Il faut ton ciel brûlant,
Il faut ton beau soleil et ta chaude caresse
Pour mûrir le talent.

(Etienne Hinaux. *La statue de Gretry*)

II.

Grétry nous a raconté lui-même les préparatifs de son départ de Liége en mars 1760.

« Le printemps approchait, mais ses douces influences n'inspiraient à ma famille qu'une sombre tristesse. On ne croyait pas que j'eusse assez de force pour supporter la fatigue d'un voyage de quatre à cinq cents lieues que j'allais faire à pied. Ma bonne mère eut le courage, en répandant des larmes, de travailler elle-même aux petites nippes qui m'étaient nécessaires. J'étais le seul de la famille qui parût avoir conservé de la gaieté : j'étais résolu, et j'avais raison de paraître tel, c'était le seul moyen d'obtenir le consentement de mes parents. Je fus passer une journée à Coronmeuse [1] chez ma grand'mère. Ses adieux étaient pour moi les plus cruels de tous, car son grand âge ne me laissait pas l'espérance de la revoir jamais. Sa contenance à mon égard n'est jamais sortie de ma mémoire. Elle me parla longtemps de mes devoirs envers Dieu, me recommanda beaucoup le soin de ma santé. Elle remarqua sans doute avec plaisir le courage que j'affectais et, dans la crainte de l'affaiblir, elle s'efforçait de me montrer une physionomie riante, dans le temps que ses pleurs la trahissaient [2]. »

Son grand'père, plus pratique, lui donna des pistolets. La description de la scène est charmante, comme toute la narration du voyage. On confia Grétry, ainsi qu'un jeune abbé et un étudiant en médecine, à un vieux contrebandier à figure cha-

(1) Coronmeuse. Coron en wallon signifie la fin de quelque chose, à la fin de la Meuse. Localité entre Liége et Herstal. Sur la place se trouvent quelques maisons datant des XVIIe et XVIIIe siècles.

(2) Mémoires, t. I, page 44.

fouine, dont le portrait à la Maison Grétry concorde fidèlement avec la description des Mémoires.

« Cet homme s'appelait Remâcle, et quoique âgé de soixante ans, il faisait par année deux voyages de Liége à Rome, et de Rome à Liége, il en faisait quelquefois trois. Il était très honnête homme avec les jeunes gens qu'il conduisait ou ramenait, mais il était bien le plus fin des contrebandiers, il portait en Italie les plus belles dentelles de Flandre, et les jeunes étudiants qu'il conduisait n'étaient qu'un prétexte pour cacher son commerce. Il rapportait de Rome des reliques et de vieilles pantoufles du Pape; il en fournissait tous les couvents de religieuses de la Flandre et des Pays-Bas [1]. »

Remâcle vint au jour fixé, à la vieille maison de la rue des Récollets. C'est avec tristesse que Grétry dut se séparer de ses parents; il ne revit pas son père, qui mourut en 1768. Sa mère, pour laquelle il avait une très grande tendresse, lui donna sa bénédiction, tandis que tout le voisinage était aux portes pour le voir partir.

L'abbé, l'étudiant et le jeune musicien se mirent donc courageusement en route sous la conduite de leur vieux mentor et de son gros garçon champenois. Ils partent pleins d'enthousiasme et d'élan, avec l'insouciance de l'avenir et la foi, et se retournent peut-être au sommet des collines printanières, éblouis de grâces rêveuses, tandis que des oiseaux gazouillent autour de leur geste d'adieu vers la ville aimée. Adieu l'Ourthe et ses rives fumeuses, adieu les années de l'enfance.

Le premier jour, les voyageurs firent dix lieues à travers les bruyères et les forêts des Ardennes, mais l'abbé dut bientôt abandonner la partie pour s'en retourner mélancoliquement chez lui. La marche était trop rude, il eût été incapable de poursuivre la route. Ils passèrent par Trèves, aux environs de laquelle une bonne hôtesse fit de grandes amitiés au jeune

[1] Mémoires, t. I, page 17.

musicien qui lui rappelait son fils, et probablement par Fribourg-en-Brisgau et Constance. Puis ils traversèrent le Tyrol par Trente.

« Tout me parut original et romantique dans ce pays montueux. Les femmes me parurent charmantes, elles ont les traits fins et délicats ; une espèce de turban fort gros couvre leurs têtes et diminue encore les plus jolies petites mines qu'on puisse voir [1]. »

Au passage de la douane il y eut une alerte; Remâcle déclara qu'il venait en Italie pour accompagner les deux jeunes gens. « Vous êtes bien jeune et bien maigre, Meinherr, pour faire un si grand voyage, dit l'archer à Grétry. — Ah ! le courage, répondit le musicien, suppléc à la force, et j'ai bonne envie de m'instruire. — Dans quelle science ? — Je suis compositeur de musique, Meinherr, et assez connu déjà dans le pays de Liége [2]. » Tandis que le contrebandier tricote, sa pelote s'en va rouler sous les jambes des commis, et, comme elle renferme des dentelles de Flandre, mon vieux renard est fort inquiet. Heureusement Grétry la lui renvoie par un habile coup de pied et, après une bouteille de vin, les jeunes gens sont déclarés « beaucoup aimables ».

« Peu de jours après nous arrivâmes dans l'Italie. Plus de rochers, plus de frimas ; la nature avait changé de face en un moment. Avec quel plaisir je me trouvai tout à coup dans une prairie émaillée de fleurs ! On eût dit qu'un génie bienfaisant nous avait transportés de la terre aux cieux. Je priai le messager de me laisser jouir un moment de ce délicieux aspect ; mais quel fut mon ravissement, lorsque j'entendis, et pour la première fois, les chants italiens ! c'était une voix de femme, une voix charmante qui me transporta par ses accents mélodieux. Ce fut la première leçon de musique que je reçus dans un pays où je courais m'instruire [3]. »

(1) Mémoires, t. I, page 64.
(2) Mémoires, t. I, page 68.
(3) Mémoires, t. I, page 68.

La petite caravane traversa le Milanais, passa par Florence, et arrivée à une trentaine de milles de Rome, le vieux Remâcle abandonna les jeunes gens en leur recommandant de se rendre directement au collège belge. Ils arrivèrent par la porte du Peuple.

« Je fus ravi du spectacle qui s'offrit à nos yeux en entrant dans Rome; c'était un dimanche, vers quatre heures après-midi, et le printemps répandait dans l'air une chaleur douce qui invitait à la mélancolie. Ajoutez à cela l'appareil d'un nombre infini de voitures remplies de belles dames, qui chantaient sans doute l'italien bien mieux que ma petite villageoise. Mon imagination était dans un délire charmant, et souvent, pendant mon séjour à Rome, je suis retourné à la porte du Peuple pour me rappeler le plaisir que j'avais eu en voyant cet endroit pour la première fois (1). »

En entrant par la porte du Peuple, l'ancienne voie flaminienne, c'est-à-dire le pont Molle, et la place du Peuple on voit à gauche la promenade du Monte Pincio, où conduit une suite de rampes et de terrasses, dont l'ensemble décoratif présente un coup d'œil grandiose, à droite le Tibre, en face trois longues rues aux édifices somptueux, au centre la via del Corso, qui mène à la place de Venise et au Capitole, à gauche la rue del Babbuino, qui se dirige de biais vers la place d'Espagne et le Quirinal, et à droite la rue di Ripetta, qui gagne obliquement les bords du Tibre. C'est cette dernière rue que dut suivre Grétry jusqu'à l'église San Rocca, et prendre à gauche la via Tomacelli pour arriver à la Piazza Monte d'Oro, le mont du sable couleur d'or, nom moderne du Janicule, où se trouvait le collège belge, appelé, du nom de son fondateur, le collège Darchis. Grâce à leurs recommandations, les deux jeunes gens furent admis aussitôt à la maison de la Piazza Monte d'Oro.

Vers 1760 Rome comptait 170.000 habitants, dont 7.000 ecclésiastiques. Les rues étaient pleines d'abbés. Montaigne disait

(1) Mémoires, t. I, page 70.

déjà : « C'est une ville toute cour et toute noblesse, chacun prend sa part de l'oisiveté ecclésiastique. » Rome était une ville idéale pour un jeune artiste, tant le climat, le paysage, l'antiquité, la vie intellectuelle, le peuple et la langue offraient d'attraits. En été, par la chaleur, des allées épaisses, humides, moussues et des sources chantantes, en hiver des jardins de lauriers, d'orangers et de cyprès toujours verts, et la lumière idéale qui baigne encore les tableaux du Lorrain. Aussi combien d'écrivains et d'artistes s'y sont succédé ! Rabelais, Joachim du Bellay, Montaigne au XVIe siècle, la plupart des beaux esprits du XVIIe à l'exclusion toutefois des grands écrivains de l'époque de Louis XIV, et au XVIIIe siècle une série ininterrompue de visiteurs. Dès 1711 le prince d'Elbeuf commence des fouilles, le roi de Naples Charles III les fait continuer, et Don Rocco Alcubierre découvre Pompéi. Le retentissement de ces découvertes est alors prodigieux. C'est une mode, une véritable fureur que de faire un voyage à Rome en poussant jusqu'à Naples. On ne relève que peu de voyageurs dans la première moitié du XVIIIe siècle, Montesquieu en 1729, le président de Brosses en 1739-1740, mais dès 1750 quantité d'hommes du monde et d'artistes s'y donnent rendez-vous.

Le marquis de Vandières, frère de Mme de Pompadour, de 1749 à 1751 avec Soufflot, Cochin et l'abbé Le Blanc, le duc de Penthièvre en 1745, l'abbé Morelet en 1758, l'abbé Barthélemy de 1755 à 1757 et l'astronome Lalande de 1765 à 1766. Puis ce sont tour à tour : Duclos en 1766-1767, le comte de Caylus qui commença en amateur et finit en savant, membre de l'Académie des inscriptions et de l'Académie des arts, Claude-Henri de Watelet, installé à Rome en 1763 et y menant une vie voluptueusement innocente, « être chéri, disait-il, vaut mieux qu'être vanté », et beaucoup d'autres. Le premier peintre américain qui vint à Rome, Benjamin West, y arriva en même temps que Grétry, en avril 1760. Comme on s'imaginait qu'un Américain devait arriver vêtu en Peau-Rouge, on fut étonné de voir

un jeune homme blond et bien poudré ; cet aspect inattendu lui valut un grand succès.

On trouvait aussi des Anglais, quelques originaux qui n'avaient pas toujours le sens de l'art, mais qui s'efforçaient de l'acquérir. Le chevalier Montagu, savant et mathématicien, fils de la célèbre Lady Montagu, était à Rome en 1762.

Parmi les Allemands, citons tout d'abord Winckelmann, le savant auteur de l'*Histoire de l'art*, publiée en 1764, nommé l'année précédente bibliothécaire du Vatican et président des antiquités de Rome. Il connaissait tous les amateurs éclairés, parmi lesquels un Suisse, Hans-Heinrich Fussli, de Zurich, et surtout le prince de Dessau en 1765, que Winckelmann appelle le modèle des princes, le phénix des princes, parce qu'il adorait l'art antique. Le prince de Brunswick, Charles-Guillaume-Ferdinand, séjourna à Rome en octobre 1766, on donna de grandes fêtes en son honneur, le pape, le fit accompagner par le marquis Massimi. Le prince avait de Frédéric son amour de la musique, son économie et sa prédilection pour l'art français. Il était d'une grande froideur, mais il avait des formes exquises, Gœthe cependant n'en fait pas un très grand éloge. « les meilleures façons du monde, dit-il, mais ce ne sont que des façons ». Enfin Angelica Kaufmann vint à Rome en 1763 ; femme charmante éprise d'histoire, elle avait aussi une fort belle voix, Gœthe lui trouvait du talent et Herder l'appelait une madone.

En 1760, Clément XIII, qui devait régner jusqu'en 1767, était dans la seconde année de son pontificat. Il ne fonda pas comme son prédécesseur Benoît XIV quatre académies pour l'histoire des papes, la liturgie, l'histoire romaine et les antiquités ; de caractère pieux, humble et modeste, de mœurs irréprochables, n'ayant aucune confiance en soi, il laissa la direction des affaires aux mains du ministre Torrigiani. C'était un pape du XIIe siècle égaré dans le XVIIIe ; sous son pontificat, la puissance du Saint-Siège finissait dans l'ombre. Que pouvaient Clément XIII et Torrigiani contre les puissances catholiques, l'Espagne, le Portugal et la France ? Outre les affaires compliquées des Jésuites,

le pape condamne l'Encyclopédie et canonise Sainte Françoise de Chantal, il met les princes catholiques d'Allemagne et l'ordre de Malte sous la protection du roi de France.

Parmi les prélats les plus connus à cette époque, il faut citer : Nicolo Ricciolini, érudit, peintre, sculpteur et vieillard charmant ; l'helléniste Giacomelli, le cardinal Passionei, dont Voltaire disait : « C'est celui qui a le plus d'esprit », possesseur d'une magnifique bibliothèque, il recevait chez lui ses amis et quelques amateurs.

Les « conversazioni » réunissaient les prélats, les gens du monde et les savants, le lundi chez Archinto, le jeudi chez Vittori. On se retrouvait aussi à la maison de la comtesse Cheruffini, l'amie du cardinal Alessandro Albani ; elle avait deux filles, dont l'une était très belle et l'autre spirituelle. D'ailleurs il n'était pas difficile aux gens du monde d'être reçus dans la société romaine.

Revenons à Grétry et à son collège.

Le collège Darchis (1) avait été fondé par Lambert Darchis, Liégeois de naissance, qui avait amassé à Rome une grosse fortune. Par son testament du 22 octobre 1696, il laissa une partie de ses biens pour la fondation d'un collège, où ses jeunes compatriotes pourraient venir continuer leurs études. Les exécuteurs testamentaires firent construire une maison sur la place Monte d'Oro, près du Corso. Le palais Borghèse, un des plus beaux édifices de Rome, est situé sur cette même petite place, où donne son entrée, tandis que la façade la plus longue est celle de côté, le bâtiment ayant la forme d'un pentagone irrégulier, presque d'un clavecin.

La maison du collège Darchis (2), construite en 1699, a été

(1) A. Micha, La fondation Darchis, *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XV, 1910. Darchis est né à Liège le 3 juil et 1623 et mort à Rome le 23 février 1699, il est inhumé à l'église Santa Maria dell' Anima.

(2) L'institut Saint-Julien des Belges, qui a succédé au collège Darchis, n'est plus actuellement Piazza Monte d'Oro, mais via del Sudario 40, et ne doit pas être confondu avec le collège belge, séminaire ecclésiastique fondé après 1870 seulement, et situé via del Quirinale 26.

complètement modernisée en 1854, ainsi qu'en témoigne une inscription latine sur la façade de la place. Elle n'a donc plus l'aspect du temps de Grétry et n'offre aucun intérêt esthétique. L'édifice est de dimensions modestes, trois fenêtres sur la place et cinq sur l'étroite rue Monte d'Oro.

Mgr Vaes, directeur de l'Institut Saint-Julien, qui préparait avant la guerre une histoire de cet institut, nous assure que les archives ne renferment aucun renseignement relatif à la période où y séjourna Grétry. Peut-être ces documents ont-ils été transportés à Liége, aux archives de l'État ou au chapitre de la cathédrale. Le seul document qu'il ait trouvé est le registre paroissial des personnes ayant accompli leurs devoirs pascals. Grétry y figure de 1762 à 1766.

Darchis, dans son testament, demande que parmi les jeunes wallons désireux de venir à Rome, on donne la préférence à ses parents, aux habitants de Melmorte et de Saint-Hubert et autres hesbigons, excepté ceux d'Outre-Meuse, et à ceux parlant le wallon français seulement, pour obvier aux querelles provenant de la diversité des langues et des caractères. Les jeunes gens y résident cinq ans au moins, ils y auront « un lit, de la lumière et du bois pendant l'hiver, pour autant que les revenus de la fondation le permettront ». Le service de la maison était fait par un cuisinier [1] et un domestique. Du temps de Grétry dix-huit chambres étaient occupées aussi bien par des artistes que par des étudiants en droit ou en médecine. Tous devaient être en tenue d'abbé. Un prêtre servait de recteur et habitait le collège. A la suite d'un règlement rédigé en 1711 et soumis au pape, le collège eut un cardinal protecteur [2].

[1] Le sculpteur François Derwindre, qui se, aurait au collège liégeois de 1780 à 1784, adressa sur son organisation au rapport aux États députés de la ville de Liége en 1821. « Douze pensionnaires, dit-il, étaient à cette époque logés et nourris au collège de manière fort convenable; le dîner consistait en une soupe, une entrée, deux portions de viande, une demi-bouteille de vin et une livre de pain blanc, la maison ne fournissait pas à déjeûner. » On voit que le menu était fort acceptable

(2) A la Révolution française, le gouvernement pontifical fit fermer le collège.

Voir aux Affaires étrangères à Paris : Correspondance, Rome 925, fol. 5, une lettre se rapportant au collège Darchis. Elle est datée du 2 messidor an V. « Il existe à

Les plus anciens pensionnaires possédaient deux chambres; le mobilier, très simple, pouvait être complété par eux de quelques meubles qu'ils revendaient à leur départ. Au collège étaient attachés un médecin, un chirurgien et un apothicaire attitrés. En hiver, l'une des chambres du rez-de-chaussée, chauffée et éclairée, servait de lieu de réunion.

Quels furent les camarades de Grétry au collège Darchis? — Il nous parle, dans ses *Réflexions d'un Solitaire,* du chevalier de Fassin [1], sans nous dire s'il avait été au collège.

Le peintre Defrance, pensionnaire dès 1753, était bien probablement retourné dans sa patrie avant 1760. Grétry eut pour camarade Henri Hamal. Celui-ci dit, en effet, dans une

Rome une maison appartenant à la nation liégeoise, fondée par Lambert Darchis, Liégeois, pour ses compatriotes. Cette maison jouit environ de 7.000 livres de revenu annuel qui était administré par des Liégeois conformément aux intentions du testateur, et les jeunes gens qu'on y recevait s'appliquaient pour la plupart aux beaux-arts. » Le 9 septembre 1794, le prélat Caleppi visita le collège belge, soi-disant au nom du pape et de la Congrégation d'État. Malgré l'opposition du cardinal Antici faisant les affaires de Liége, le cardinal Caleppi s'empara des revenus de cette maison et en disposa à sa volonté. Le pape démit les administrateurs liégeois, y substitua des Romains et mit le collège sous la domination papale. « Les administrateurs liégeois demandent qu'elle soit rétablie dans son état primitif et que l'argent dont le prélat Caleppi a disposé soit restitué à la maison. »

Et aux Archives Nationales F 21-613 une lettre de Pfeffer à François de Neuchâteau du 18 brumaire an IX. Par ordre du ministre des relations extérieures du 7 germinal an IX, il fut chargé de prendre au nom de la République française, possession de quatre établissements appartenant à la Belgique et au pays de Liége, et d'indiquer quelques moyens d'utiliser ces établissements.... « Quoique le collège n'ait été dirigé que vers le bien de certains hommes, on ne peut cependant disconvenir qu'il n'ait été d'une grande utilité. Quantité de jeunes gens dont les talents seraient restés enfouis faute de moyens, sont venus les y cultiver, et sont devenus des jurisconsultes éclairés, des peintres, des architectes, des sculpteurs habiles, et un homme qui a fait longtemps les délices de la France, Grétry, est venu y former son goût délicat aux leçons des grands maîtres de l'Italie. » Pfeffer propose donc de réunir le collège belge à l'Académie de France pour y recevoir les élèves en musique, et de fonder à Rome un conservatoire.

(1) « Dans le temps que j'étais à Rome pour étudier, un de mes compatriotes, le chevalier de Fassin, homme brave à l'armée et dans les arts, — ses tableaux dans le genre flamand sont très estimés, — se logea dans une maison Strada Condotti, qui était abandonnée parce que les esprits en avaient chassé les locataires. A minuit, le tapage commença; il prit son épée et courut au grenier qui était devenu le rendez-vous des rats du quartier, et qu'un chat fit déloger en peu de jours. » *Réflexions d'un Solitaire,* vol. VII, chap. XXIV.

Nicolas-Henri-Joseph de Fassin, né à Liége en 1728, fils du bourgmestre, fut mousquetaire gris de Louis XV. Il étudia les œuvres de Rubens et Van Dyck à Anvers, séjourna en Italie, à Genève, et revint à Liége, où il contribua à la fondation de l'Académie de peinture.

lettre du 8 novembre 1787, à propos d'un service que lui avait demandé Grétry : « J'espère que je serai plus heureux, si vous voulez bien me procurer l'occasion de vous témoigner combien je fais cas de votre amitié et d'un ancien condisciple. » De trois ans plus jeune que Grétry, puisqu'il était né en 1744, Hamal ne vint à Rome qu'en 1763 et y resta jusqu'en 1770. A son retour à Liége, il remplaça son oncle, Jean-Noël Hamal, à l'église Saint-Lambert. Auteur d'un opéra, ou plutôt d'une comédie, mêlée de chants et de danses : *Le Triomphe du sentiment*, représentée en 1775, il s'occupa plus tard d'un projet d'organisation d'une école de musique à Liége, et adressa à ce sujet un mémoire au ministre de l'intérieur.

Antoine-Frédérick Gresnick, né à Liége en 1752, ayant été envoyé fort jeune au Collège liégeois, peut-être vers 1763 ou 65, fut donc aussi camarade de Grétry. De nature sensible et délicate, il termina ses études à Naples, et écrivit pour le théâtre napolitain de petits opéras qui ont disparu. Plus tard à Londres, le succès de ses trois opéras, *Demetrio*, *Alessandro nell'Indie* et *La Donna di cattivo umore*, le fit nommer directeur de la musique du prince de Galles. En 1791, revenu en France en quête d'un emploi, il devint pendant quelque temps chef d'orchestre du théâtre de Lyon. *L'Amour à Cythère* obtint un grand succès. Parmi ses plus jolies œuvres il faut citer : *Le Baiser pris et rendu*. Ses partitions sont remarquables par le goût, la mélancolie et une certaine distinction dans les formes et les rythmes.

Il est possible que Grétry ait vu Henri-Philippe-Gérard, enfant de chœur à la cathédrale de Liége, envoyé également au collège liégeois. Pendant trente ans il professa au conservatoire de Paris. Il a donné des cantates et des scènes d'orchestre, qui sont demeurées manuscrites, et des ouvrages théoriques sur la musique.

Sitôt arrivé, Grétry se mit à visiter les palais et les églises, à se rendre chaque jour aux offices en musique, à faire des courses dans la campagne romaine « pour connaître les restes précieux de l'antiquité » et même à assister aux cours du docteur Sali-

ceti[1], sans suivre peut-être le régime qu'il aurait fallu pendant les chaleurs de l'été, si bien qu'il attrapa de violentes fièvres.

« A la seconde visite du médecin du collège, un vieux hibou nommé Pizelli, me dit d'un ton grave : Bisogna confessarsi, il faut vous confesser. Je me mis en colère, en lui soutenant que je n'étais pas malade au point de craindre la mort. Il sortit furieux en disant que les Liégeois avaient des têtes de fer. Le recteur vint me voir ensuite pour me dire que les médecins de Rome étaient obligés, sous peine d'excommunication, de faire communier leurs malades lorsqu'ils leur trouvaient de la fièvre deux jours de suite[2]. » Le cas n'était pas très grave, au bout de deux mois Grétry, complètement rétabli, put commencer à travailler.

Il prit d'abord pendant quelques mois comme maître de clavecin et de composition un organiste médiocre, qu'il ne nomme pas, et se mit à étudier seul les sonates et les fugues de Durante. Puis il travailla avec Casali, qui lui fit recommencer, pour la troisième fois, les éléments de l'harmonie.

« Ce fut pour moi une vraie jouissance que le cours de composition que je fis sous Casali, le seul maître que j'avoue, et sous lequel mes idées ont commmencé à se développer[3]. »

Giovanni Battista Casali, avait été nommé, en 1769, maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, fonction qu'il conserva jusqu'à sa mort, en 1792. Il avait écrit deux opéras, *Campaspe*, joué à Venise en 1740 ; *Antigono*, jouée en 1752 ; et un grand nombre d'œuvres religieuses, la plupart encore en manuscrits[4].

(1) « J'ai vu disséquer des chiens vivants à l'hôpital de Saint-Esprit de Rome ; le fameux docteur Saliceti fouillant dans les entrailles palpitantes de l'animal si bon ami de l'homme, vêtu en grande robe, parlant ou plutôt prêchant en latin à travers les cris sourds de la victime.... Ce tableau est resté dans ma mémoire. » *Réflexions d'un Solitaire*, vol. VII, chap. XVIII.

(2) Mémoires, t. I, p. 80.

(3) Mémoires, t. I, p. 87.

(4) Un oratorio, *La Benedizione di Giacobbe* à Vienne, une messe à quatre voix (manuscrit 16246, Vienne), un offertoire *In die cenerum*, un graduel, un offertoire (Hofkirche, Munich) *Lætatus, Meditabor, Scapulis suis* (église catholique, Dresde), des messes, des motets, en manuscrits à Berlin, Dresde, Munich et à Saint-Pierre de Rome. D'après Fétis, M. Santini possédait dans sa bibliothèque un grand nombre d'œuvres.

Son oratorio *Abigail* débute par une ouverture en trois mouvements dont le dernier, suivant l'usage, est un *tempo di minuetto*, mais ce mouvement trop rapide dégénère plutôt en gigue.

« Il avait, dit Fétis, peu d'invention, mais son style était très pur. Grétry, doué de la faculté d'imaginer des chants si heureux et d'exprimer si bien les situations dramatiques, n'avait reçu de la nature qu'un faible sentiment de l'harmonie; aussi Casali, bien plus frappé de ce défaut que des qualités précieuses de son élève, en faisait-il fort peu de cas. »

Casali commença par imposer à Grétry des fugues à deux, à trois et à quatre parties, lui disant très justement : « Je vois bien que vous avez des idées qui vous tourmentent et que vous brûlez d'en faire usage, mais si, malheureusement, vous faites une bonne scène, on vous applaudira et vous ne pourrez plus revenir à d'ennuyeuses fugues [1]. » Au bout de deux ans de leçons, il lui fit écrire quelques motets à six ou huit parties, et un *Magnificat* à huit parties, après quoi il l'engagea à travailler par lui-même. Grétry lui a reproché par la suite de lui avoir fait étudier la fugue aux dépens de la mélodie, et d'avoir exigé ainsi des efforts intellectuels beaucoup trop grands, tandis que Casali, dans la lettre d'introduction qu'il lui donna pour un de ses amis à Genève, le traite de *vero asino in musica*. Et telle est l'ironie du destin, que les œuvres de l' « âne en musique » sont publiées à grands frais par le gouvernement belge, tandis que celles du maître dorment en manuscrits au fond des bibliothèques.

Toutes ces œuvres de jeunesse de Grétry sont malheureusement perdues, sauf le *Confitebor* et les quatuors.

Puisque Grétry suivit pendant six à huit mois les leçons de son premier maître, c'est donc qu'il travailla sous la direction de Casali depuis le début de 1761 jusqu'à la fin de 1762 (son *Confitebor* porte l'indication : « élève de Casali, à Rome, 1762 »), et il nous dit qu'il étudia deux ans avec lui. Il garda pour son maître

religieuses de Casali, des messes, des motets, *Confitebor*, *Laudate*, *Beatus vir*, *Ave Maria*, *Magnificat*, etc.

1 Mémoires, t. I, p. 87.

la plus grande amitié et la plus vive reconnaissance, et le remplaçait quelquefois à l'église lorsqu'on exécutait de sa musique.

« Me voilà donc livré à moi-même, la tête remplie de toutes les formes harmoniques, sachant renverser sens dessus dessous toutes les parties, trouvant toujours le moyen de leur donner une espèce de chant, et ne les faisant jamais rentrer après la moindre pause que par une imitation déjà établie, ou qui sera suivie des autres parties, si l'une d'elles présente quelque trait nouveau; d'ailleurs trop plein de la mécanique de l'art, et du fond de la science harmonique pour trouver des chants aimables; mais je suis persuadé qu'on ne peut être simple, expressif, et surtout correct, sans avoir épuisé toutes les difficultés du contrepoint[1]. »

Et il ajoute : « J'étais donc, comme je l'ai dit, sans guide, il fallait débrouiller le chaos énorme que mon maître avait mis dans ma tête. Ce n'était plus des fugues, des imitations dont il était question, il fallait oublier le contrepoint et attendre que ces formes, ces règles vinssent me trouver dans l'occasion pour fortifier l'expression de la parole[2]. »

Grétry était tourmenté par les efforts qu'il faisait pour dégager sa personnalité d'artiste, les idées et les règles se livraient un combat qui le faisait infiniment souffrir.

« Je fis un travail si prodigieux et si obstiné, pour me servir à propos et avec sobriété des éléments dont ma tête était pleine, que je faillis succomber. L'expérience ne m'avait pas encore appris que l'art des sacrifices distingue le bon artiste. J'avais beau chercher à être simple et vrai, une foule d'idées venaient obscurcir mon tableau. Quand j'adoptais le tout, j'étais mécontent, et lorsque je retranchais, c'était au hasard, et j'étais plus mécontent encore. Ce combat entre le jugement et la science, c'est-à-dire entre le goût qui veut choisir et l'inexpérience qui ne sait

(1) Mémoires, t. I, p. 92.
(2) Mémoires, t. I, p. 96.

rien rejeter, ce combat, dis-je, fut si vif que je perdis le reste de ma santé [1]. »

Grétry, en effet, avait de nouveau la fièvre, et il était repris de ses crachements de sang, il dut, nous dit-il, rester alité pendant six mois; au moment de sa convalescence, ayant été se promener sur le mont Millini [2], il rencontra un ermite qui l'engagea à venir passer quelques semaines auprès de lui; il y resta trois mois. Le repos, la tranquillité, la quiétude de cet ermitage, non-seulement remirent complètement son organisme surmené, mais eurent un effet des plus heureux sur son esprit; le classement s'était opéré de lui-même, et c'est avec la plus grande facilité et la « plus douce satisfaction » qu'il put composer un air sur des paroles de Métastase. Grétry rentra donc dans son collège, plein de courage et d'enthousiasme.

On peut suivre au jour le jour l'histoire de cette époque, non pas malheureusement par la correspondance de Grétry, qui n'existe pas [3], ni par celle du directeur du collège belge, qui n'a pas été retrouvée, mais par celle des directeurs de l'école française de Rome Natoire et Watelet [4]. L'Académie de France à Rome avait une organisation à peu près semblable à celle du collège belge; elle recevait douze pensionnaires, six peintres, trois sculpteurs et trois architectes, qui y séjournaient pendant trois ans. Grétry a toujours été lié intimement avec des artistes : à Rome, Hubert Robert et Vincent, à Genève, Liotard; à Paris, il partage son appartement avec un jeune peintre en miniature, il épouse la fille d'un peintre, il est intime de Vernet. Il est donc très probable qu'il a été lié avec les pensionnaires de l'académie et que les mêmes événements de chaque jour intéressaient les élèves des deux colléges. A l'arrivée de Grétry, Fragonard était encore à l'académie, il quitta Rome en avril 1761 avec l'abbé

(1) Mémoires, t. I, p. 98.

(2) Serait-ce le Monte Mario où se trouvait la villa Millini?

(3) La première lettre de Grétry est datée de Genève.

(4) Archives Nationales, série O[1] 1940-41, publiée dans l'important ouvrage de M. A. de Montaiglon, Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments.

Saint-Non, homme de qualité et amateur distingué. Hubert Robert[1] y séjourna de 1759 à 1765[2]. En 1760, Saint-Non. l'invita à Naples pour quelques semaines. Robert avait la réputation d'un jeune homme aimable et d'une gaieté inaltérable, il se lia avec Grétry et parcourut avec lui la campagne romaine, dont il a fait de si délicieux dessins à la plume rehaussés de teintes légères, et un grand nombre de croquis à la sanguine que possède le musée du Louvre. Dans ses loisirs, il traduisait Virgile avec le bailli de Breteuil, qui l'emmena à Florence en 1762.

Le 7 septembre 1763, le directeur de l'académie demande l'autorisation de recevoir comme pensionnaire le jeune Gilbert[3], élève en musique qui resta à l'académie jusqu'en 1765. Ce Gilbert aurait-il été lié avec Grétry?

Natoire et Watelet, dans leur correspondance, parlent de tout ce qui concerne les pensionnaires : les arrivées et les départs, les indispositions, les difficultés qui s'élèvent entre les pensionnaires et le cuisinier, « les choses étant devenues fort chères et la paie étant toujours la même, il est impossible qu'on ne soit plus mal que par le passé », le petit train-train journalier, puis les événements plus importants, les morts : en juin 1760, les cardinaux Mesmer et Porto-Carero, le 19 janvier 1763, le cardinal Colonne, le 10 avril 1765, le cardinal Caprara, le 24 avril, le cardinal di Sciarra, protecteur des églises de France ; en 1765 nombreux détails sur la disette[4], qui était telle dans l'État ecclésiastique qu'on

(1) Voir A. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*. Paris, 1895.

(2) 24 juillet. « Voilà enfin M. Robert déterminé à s'en retourner en France et il part cette nuit avec le courrier. M. l'ambassadeur de Malte, depuis qu'il est sorti de l'Académie, l'a accueilli chez lui avec des bontés infinies. »

(3) 10 avril 1765. Le sieur Gilbert compte partir samedi prochain, il désire beaucoup voir Naples et y entendre de la musique, qu'il croit encore meilleure que celle de Rome.

20 novembre. Le sieur Gilbert vient d'arriver de Naples, où il est resté quelque temps pour son talent dans la musique. On lui dit que cette année à Rome il y aura de très bons opéras, et en conséquence il espère y passer le carnaval.

(4) 28 mars 1765. On ne pense à rien qu'à remédier à la disette affreuse qui règne actuellement. Dorénavant il ne sera délivré du pain que par billet.

1er avril 1765. Le pape ordonne une procession pour les besoins de l'Eglise et de l'Etat. « On a fermé six portes de la ville et doublé toutes les gardes des autres. On ne laisse plus entrer d'étrangers, les rues sont remplies de processions. »

11 avril 1765. Les secours en blés ne sont pas arrivés, on craint que le peuple ne

avait donné l'ordre d'arrêter tous les navires chargés de blé dans les ports de la Sicile, et d'acheter la cargaison à n'importe quel prix. Le directeur ne manque pas d'indiquer le 14 décembre 1763 l'arrivée de l'ambassadeur de France, marquis d'Aubeterre, et de son secrétaire d'ambassade Melon, le départ du chevalier de Muy le 17 août 1763, l'arrivée du duc de La Rochefoucauld, le 30 octobre 1765, il donne des détails sur la santé du pape, le temps, le carnaval, les représentations théâtrales, etc.

Quelle fut l'influence de la musique entendue à Rome sur la formation musicale de Grétry ?

Il nous dit qu'il allait chaque jour entendre les offices en musique. A cette époque, la musique d'église n'est point grave et sérieuse, la symphonie qui suit toujours les trois premiers psaumes des vêpres se termine fort bien par un menuet, et l'on n'y distingue pas trop la musique sacrée d'avec celle du théâtre. Les procédés sont les mêmes ; le rôle de l'orchestre grandit, le chant prend l'allure profane et dramatique, les fugues et le contrepoint ne subsistent que dans de rares passages et ne servent pas de base à la contexture musicale. L'abandon du contrepoint coïncide avec l'adoption du style dramatique. Presque tous les morceaux étaient précédés, comme ceux de symphonie, d'un prélude instrumental qui servait d'accompagnement au chant. L'orgue ne sert qu'à soutenir le chant, l'organiste se borne à conduire ou à suivre le chœur.

L'oratorio était devenu une sorte d'opera seria où l'air avait

se mutine, on a diminué le prix du pain et augmenté le nombre des fours. A cette misère s'ajoute encore la crainte de la peste qui est en Dalmatie.

Heureusement le 25 avril, trente bâtiments chargés de grains sont arrivés à Civitavecchia et on en attend encore d'autres. Il était temps, il n'y avait plus de blé à Rome que jusqu'aux premiers jours de mai.

26 juin 1765. « Les pluies continuelles que nous essuyons depuis longtemps ne nous donnent pas une bonne espérance pour la récolte de cette année, ce qui fera continuer la cherté. »

16 janvier 1766. « L'hiver cette année est très rude et je ne me souviens pas d'en avoir senti un aussi vif depuis bien longtemps. Nous n'avons rien de nouveau ici que la procession que vient de faire Son Eminence Rezzonico, neveu du pape, où tout Rome était en mouvement pour voir passer cette cavalcade. Il y eut concert et illumination. »

pris la prépondérance sur les chœurs. Les maîtres de l'oratorio sont : Jomelli [1], Hasse [2], Sammartini et Sacchini [3].

A la bibliothèque du Conservatoire de Paris, on trouve deux psaumes de Sacchini : *Laudate pueri*, et *Nisi dominus*, d'après lesquels on peut se faire une idée de son style religieux ; il a de la mélodie, de la grâce, de l'expression, des soli avec de longues cadences, mais il ne fait aucun usage du contrepoint. son style a fortement influencé Mozart et Grétry.

Carissimi était un peu passé de mode. A Venise, on vantait les psaumes de Benedetto Marcello, qui étaient d'une musique savante, mais triste et dénuée de chant, ils sont à trois ou quatre voix, à basse continue, sans symphonie.

En plus des offices journaliers de musique, chaque fois qu'il y avait fonction dans une église, on exécutait non seulement des motets mais aussi des concertos et quelquefois des dialogues à deux chœurs qui se répondaient du haut des tribunes, d'une aile de l'église à l'autre. Les chœurs de ces motets sont admirables, mais les récits manquent quelquefois de la gravité et de la noblesse qui conviendraient au sujet.

Voici ce que dit Grétry de la musique d'église :

« L'abbé Lustrini avait du mérite aussi ; élève d'Aurisicchio [4], il en avait pris le style, et avait conservé à la musique d'église l'austérité et la noblesse que l'on ne devrait jamais abandonner, mais il faut plaire, même à l'église : on entend une rumeur sourde lorsqu'un morceau plait ou déplait ; la séduction gagne les maîtres de chapelle, et ils finissent par confondre le genre de musique d'église et celui du théâtre. A la fin du règne

(1) Auteur d'*Isacco*, *Betulia liberata*, *Sant' Elena al Calvario*, *La Natività di Maria Vergine*.

(2) La bibliothèque de Dresde possède onze oratorios de Hasse.

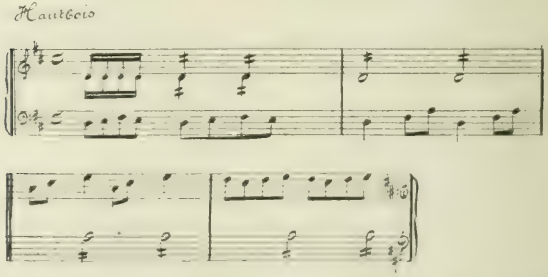
(3) Auteur d'*Ester*, *Le Nozze di Ruth*, *I. Maccabei*, *Jefte*, *San Filippo*, *L'Umiltà esaltata*.

(4) Antoine Aurisicchio, que Grétry et Burney écrivent Orisicchio, était maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols. Il était déjà connu lors de l'arrivée de Grétry, puisque son opéra d'*Atalo* avait été donné à Londres en 1758. D'après le catalogue de l'Académie de Sainte-Cécile (*Catalogo dei maestri compositori, etc.*), on voit qu'il fut de 1776 à 1778 chargé de la section des maîtres membres de l'Académie de Sainte-Cécile, poste dans lequel lui succéda Casali. Ses ouvrages manuscrits dans la bibliothèque de l'abbé Santini comprennent de la musique d'église, messes, *Te Deum*, etc.

de Benoît XIV, les abus furent portés si loin que le pape, qui n'était rien moins que cagot, fut obligé de faire transférer le Saint Sacrement dans une chapelle latérale, pour empêcher l'irrévérence des Romains, qui, tout attentifs et les yeux fixés sur les musiciens, tournaient le dos au maître-autel. Il défendit aussi les timbales et toutes sortes d'instruments à vent, et ordonna aux maîtres de chapelle, sous peine d'amende, de finir les offices avant la fin du jour (de l'après-dîner). Les ordres du pontife subsistaient encore pendant mon séjour[1].» Grétry cite parmi les maîtres de chapelle alors en vogue, outre son maître Casali, qu'il préférait, à cause de sa grâce et de son amabilité, à Aurisicchio, « plus soigné dans ses compositions, plus vrai dans l'expression », l'abbé Lustrini et Joanini[2] del Violoncello.

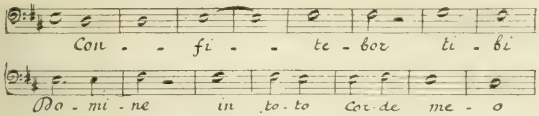
Pendant son séjour à Rome, Grétry composa un *Confitebor tibi Domine* pour concourir à une place de maître de chapelle à Liége. Le manuscrit est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris avec l'annotation : « Fait à Rome en 1762 par André Grétry, élève de Casali. » C'est très probablement une réplique du *Confitebor* que possède le musée Grétry.

Le premier mouvement, *Confitebor*, débute en *ré* majeur, il module à la dominante en *la* majeur, il revient au ton principal *ré*, y séjourne longuement et plus loin reprend cette même modulation à la dominante, suivie du même retour au ton.

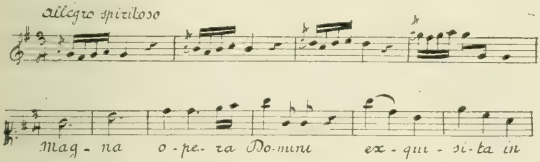


(1) Mémoires, t. I, p. 72

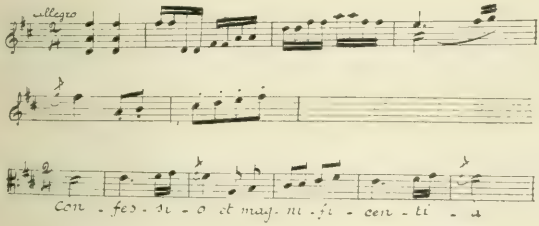
(2) Sebastiano Giovannino ou Giovanni Gostanzi, violoncelliste, maître de chapelle du Collegium Germanicum ?



Le second mouvement *Magna opera* est en *sol*, on retrouve la même modulation à la dominante de *sol* en *ré* majeur, ton de la première partie ; pendant des pages il y a des redoublements, ce qui, sans être fautif, n'en est pas moins ennuyeux. Le texte *Magna opera* ne correspond pas à la musique, la vocalise sur *voluntate* est agréable mais déplacée. Les Italiens employaient généralement la vocalise dans un but descriptif.

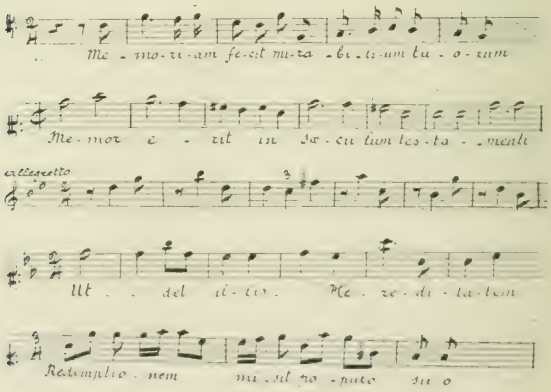


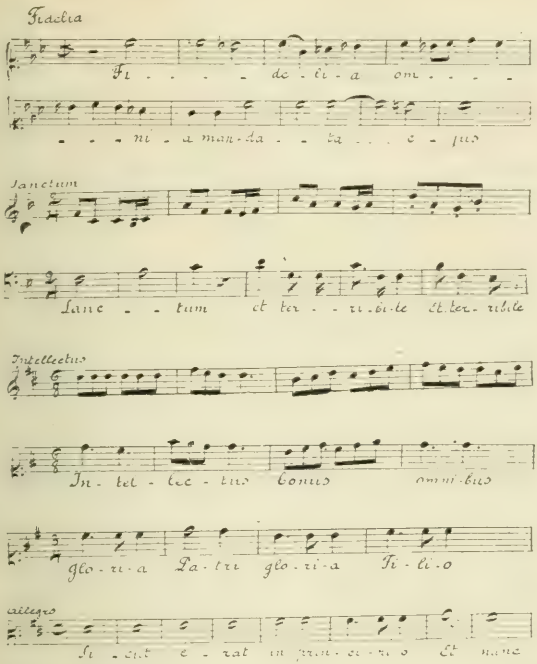
Le troisième mouvement, *Confessio*, est en *ré* majeur avec des modulations en *la* comme dans le premier morceau. Dans la partie de violon on reconnaît le style du concerto italien. *Et justitia* est accompagné de deux thèmes différents et successifs. Pourquoi changer la musique si le texte est identique et l'idée semblable? On admet volontiers les variations mais non pas le changement de la base du thème.



Au point de vue de l'expression, l'inspiration n'est pas religieuse, le sentiment du texte ne se retrouve pas dans la musique. Les paroles sont un canevas sur lequel Grétry a composé. Au point de vue de la forme, cette œuvre est d'une extrême timidité, elle ne module jamais, elle revient toujours au ton primitif. Enfin, au point de vue de l'écriture, elle est d'une grande pauvreté; le contrepoint est inexistant; l'harmonie est vide, le plus souvent il n'y a que deux parties, rarement trois. On voit que Grétry savait écrire pour le violon, les notes répétées au début

sont une figure bien adaptée à l'instrument. Il sait écrire aussi pour le quatuor, en tant que connaissance des instruments, mais l'écriture est trop pauvre. Si l'on prend un quatuor de Mozart, chaque partie est intéressante en soi, toutes les notes d'un accord sont disposées d'une manière voulue, tandis que Grétry n'a que deux parties, le dessus et la basse, le dedans est vide. Quant à la partie vocale elle est bien dans la tessiture des voix. Au fond, cette œuvre n'a pas une grande valeur musicale. D'après Rongé le *Confitebor* s'est répandu dans les provinces belges, il a été joué dans les églises jusqu'au milieu du XIXe siècle.





Grétry obtint la place pour laquelle il avait concouru à Liége [1], mais il ne put encore se décider à quitter Rome.

Les Italiens, très entêtés de leur musique, méprisaient la française sans la connaitre. De Brosses rapporte ceci dans ses Lettres familières :

« Le fameux compositeur Hasse [1], dit Il Sassone, pensa s'en étrangler avec moi, à Venise, à propos de douces repré-

(1) Le concours de 1763 se trouvait à l'Université de Liége. Manuscrits Hoyoux 1165, page 154 et suivantes.

(2) Hasse vint en Italie en 1722; il partagea son temps entre Dresde et l'Italie, se retira en 1763 à Vienne et mourut en 1783. Il a laissé 42 opéras, *Antigone, Sesostrate, Cléofide, etc.*

sentations que je voulais lui faire sur son indomptable préjugé. « Mais, lui disais-je, avez-vous entendu quelque chose de notre musique, savez-vous ce que c'est que nos opéras de Lulli, de Campra, de Destouches ? Avez-vous jeté les yeux sur l'*Hippolyte* de notre Rameau ? — Moi non, reprit-il, Dieu me garde de voir jamais ni d'entendre d'autre musique que l'italienne, parce qu'il n'y a de langue chantante que l'italienne, et qu'il ne peut y avoir de musique qu'en italien.... » Je n'ai trouvé que le seul Tartini [1] raisonnable sur cet article.... Il sent fort bien que chaque nation doit avoir sa musique à elle propre, conforme au génie de sa langue et au genre de voix que produit le pays, par conséquent différente de celle des autres, et ne pouvant être goûtée par des étrangers qu'autant qu'ils commenceront à se naturaliser dans le pays même. » C'est peut-être la raison pour laquelle les Français ne comprenaient pas tout de suite la musique italienne.

Rome, jusqu'à une époque récente, ne fait pas grande figure dans le théâtre de l'Italie. On n'y jouait autrefois, sauf des représentations privées, que pendant une saison de l'année, et cela dépendait de la permission de l'autorité ecclésiastique. On autorisait plutôt les opéras de Métastase et les comédies de Goldoni [2] que les tragédies, à moins que celles-ci ne fussent pieuses. C'est précisément parce qu'à Rome le théâtre était un plaisir peu fréquent, que les Romains s'y précipitaient comme les élèves des collèges et des académies.

On ne comptait pas moins de quatre salles de spectacles à Rome. La plus grande et la plus belle était le théâtre Aliberti, appelé aussi « alle Dame agli orti di Napoli », qui fut construit par le comte Alibert, gentilhomme français au service de la reine Christine, et brûla au XIXe siècle. C'est là que se donnait la grande tragédie et que fut joué l'intermède des *Vendangeuses*.

1 Tartini, 1692-1770, fonda à Padoue une école de violon.

(2) Goldoni, le fondateur de la Comédie italienne, auquel nous devons un tableau si fidèle de la société contemporaine, parut à Rome à Noël 1758. Après sa première pièce, la *Vedova di Spirito*, *Pamela* fut un triomphe. Goldoni quitta l'Italie en 1761, appelé en France, où il continua d'écrire des pièces et enseigna l'italien aux princesses.

Le théâtre Argentina, moins grand que le précédent, carré à une extrémité et rond à l'autre, le théâtre Tordinona, et une charmante salle de comédie à la Valle. Le parterre était assis, les spectateurs ne se mettaient jamais sur la scène; entre le parterre et les loges se trouvait une estrade où se tenaient les hommes. Les représentations étaient données du mois de novembre, quelquefois à Noël seulement, jusqu'au carême; il n'y en avait point en été. Le spectacle durait de 8 à 9 heures jusqu'à minuit. Les dames occupaient les loges, où elles recevaient les visites de leurs amis; quelquefois on jouait, on causait, assis en cercle; il n'était pas de bon ton d'écouter, à moins que ce ne fût au soir d'une première représentation ou lorsqu'un passage était particulièrement intéressant.

Au temps qui nous occupe, on exécute dans chaque théâtre deux ou trois opéras par hiver, ce qui ne fait que huit ou dix par saison; on n'aime pas beaucoup à reprendre les pièces de l'année précédente, à moins qu'elles ne soient très remarquables. Les musiciens ne se font aucun scrupule de s'emparer d'un libretto déjà connu et d'y adapter une nouvelle musique; c'est ainsi que les poèmes de Métastase ont été traités par les plus fameux maîtres, qui, grâce à leur étonnante fécondité, peuvent travailler sur le même sujet sans trop se rencontrer. Il n'est pas d'usage de graver les partitions; les premières copies se vendent assez cher au bénéfice du compositeur, après quoi chacun est libre d'en prendre des doubles. Le nombre des personnages est toujours limité, une demi-douzaine environ; *La Serva Padrona*, de Pergolèse, ne comprend que trois rôles, dont l'un est muet.

L'orchestre est plus nombreux et plus varié que dans l'opéra français, mais les instrumentistes ne sont pas payés autant que les chanteurs, venus parfois de fort loin. Les principales voix sont : le contralto ou haute-contre, le ténor ou taille, et la basse, peu estimée, qu'on emploie dans les rôles comiques. Les voix des castrats sont brillantes, légères, pleines d'éclat, fortes et très étendues, mais ont presque toujours quelque chose de sec et

d'aigu. Les voix de femme sont extrêmement légères et flexibles et conviennent admirablement à la musique italienne.

Les sujets des opéras sont généralement tirés de l'histoire, ils ne respectent en aucune façon l'unité de lieu, la scène change souvent deux ou trois fois par acte, afin d'étaler un plus grand nombre de décorations. Les poèmes de Métastase sont intéressants, il a un grand talent pour l'exposition qui met tout de suite le spectateur au courant de l'intrigue; il s'entend à merveille à mettre en jeu les passions, ses pièces sont pleines d'événements et de coups de théâtre, il sait admirablement introduire d'une façon naturelle les scènes, les combats et tout ce qui peut contribuer à la magnificence du spectacle. Son style est coulant, vif, sentencieux, plein de pensées ingénieuses, parfois un peu trop recherchées. D'ailleurs il prend son bien où il le trouve, pillant sans scrupule Corneille, Racine ou Crébillon.

Dans les opéras de l'époque, il y a souvent des scènes de récitatifs interminables suivies de grands airs. Les airs sont variés, les uns à grand fracas, destinés à des voix éclatantes, d'autres agréables et d'une tournure délicieuse pour les voix fines et flexibles, d'autres enfin passionnés, tendres et touchants, pleins de vérité dans l'expression du sentiment et parfaitement adéquats à l'action; ce sont naturellement les plus goûtés.

Le récitatif italien est plus simple et moins chantant que le récitatif français, c'est presque une déclamation scandée dans le goût de celle des acteurs tragiques qui chantent en déclamant. La basse d'accompagnement est très simple et se borne à soutenir le chant, le clavecin plaque simplement des accords dans le repos des phrases. Les récitatifs avec accompagnement obligé de violon sont les plus beaux; ceux de Jomelli, entre autres, sont extrêmement dramatiques. Le premier violon double presque toujours la partie de chant.

Les Italiens apportent beaucoup d'art dans l'emploi des nuances, ce ne sont pas seulement des *forte* et des *dolce*, mais des demi-teintes exquises, des reflets, des *mezzo-forte* et des *dolcissimo* qui donnent infiniment de charme à la phrase musicale. Les airs

sont généralement en majeur, avec quelques phrases mineures qui saisissent d'autant plus qu'elles sont inattendues.

Les airs de danse sont inférieurs à ceux des Français ; ils ne possèdent point un rythme aussi marqué ni des mélodies aussi faciles à retenir.

Les *intermezzi* sont de petites farces en deux actes, dans le genre comique ; on les donne quelquefois pendant les entr'actes des tragédies ; ce sont souvent des merveilles de grâce et de gaîté, telles le *Maestro di Musica* de Scarlatti, ou *La Serva Padrona* de Pergolèse.

Parmi les compositeurs en vogue à Rome au XVIIIe siècle, nous citerons : Latilla, dont le *Siroe* est donné au théâtre Aliberti ; Terradellas, Vinci, Porpora, naturel mais peu inventif, Hasse et Leo. Le style de Vinci est simple, naturel et expressif, son plus bel ouvrage est *Artaserse* sur le poème de Métastase. Hasse, surnommé le Sassone, y a ajouté un récitatif admirable : *Eccomi al fine in libertà del mio dolor* et le fameux air *Pallido il sole*. Hasse a beaucoup de force, d'expression et d'harmonie. Leo est un harmoniste très pur ; ses chants sont d'une tournure agréable et délicate. Mais le compositeur préféré de Grétry est Pergolèse, génie simple, naturel et facile, élève de Vinci, et mort à l'âge de trente-trois ans, en 1737, d'une maladie de poitrine, tandis que tout le monde applaudissait son opéra *L'Olimpiade*. Sa cantate d'Orphée était considérée comme une des plus belles, et son *Stabat Mater* [1] demeure comme un chef-d'œuvre de la musique latine. Jomelli donne à son tour au théâtre d'Argentina l'opéra de *Ricimers*, où l'on remarque sa profonde connaissance de l'harmonie ; Lampugnani écrit des airs touchants, enfin on joue l'*Adriano in Siria* de Rinaldo di Capua, les *Demofoonte* de Pampini, le *Creso* de Jomelli et beaucoup d'autre œuvres. Le grand succès de 1760 est *La Buona Figliuola* de Piccini.

Nous avons quelques détails sur les représentations de 1763 et

(1) « Le *Stabat Mater*, dit Grétry, me paraît réunir tout ce qui doit caractériser la musique d'église dans le genre pathétique » et ailleurs : « .... il réunit souvent le beau idéal de l'harmonie et de la mélodie. »
Mémoires, t. I, p. 74 et 76.

1764 que dut suivre Grétry, par la correspondance des directeurs de l'Académie de France.

12 janvier 1763. « L'ouverture des théâtres de cette ville se fit samedi au soir. L'on représentait à celui d'Argentina *Tito Manlio*, opéra dont la musique est d'un maître de chapelle napolitain, nommé Guglielmi. » — Pietro Guglielmi, ancien élève de Durante à Naples, fut très en vogue à Rome à partir de 1755. Dès 1762, il se rendit en Allemagne et en Angleterre, et ne revint en Italie qu'en 1777. Il a écrit une centaine d'opéras [1], des oratorios, un *Miserere* célèbre et de la musique d'église.

8 février. « On représente depuis jeudi dernier au théâtre d'Argentina *Demofoonte*, opéra du célèbre abbé Metastasio, et dont la musique qui est de François Majo, maître de chapelle napolitain, a été généralement goûtée. » Le texte de Métastase n'a pas inspiré moins d'une trentaine de compositeurs : Duni, Latilla, Lampugnani, Leo, Gluck, Hasse, Jomelli, Piccini, Majo, Paisiello et d'autres. Francesco Majo, né à Naples en 1745, organiste de la chapelle Royale, débuta en 1762 par *Artaserse*, il a écrit une quinzaine d'opéras et des messes.

11 janvier 1764. « L'ouverture des théâtres de notre ville se fit samedi au soir. L'on représente à celui d'Argentine *Sémiramide*, opéra de Métastase, dont la musique est de Sacchini, compositeur napolitain. » Sacchini, qui avait étudié au conservatoire de Sant' Onofrio à Naples sous la direction de Durante, écrivit d'abord plusieurs petits opéras pour le théâtre de Naples. *Sémiramide*, jouée à Rome en 1762, eut un tel succès que Sacchini se fixa à Rome jusqu'en 1768, il quitta l'Italie en 1771.

15 février. « Depuis samedi dernier, on représente au théâtre d'Argentine *Venceslao*, opéra d'Apostolo Zeno, dont la musique est de Bertoni, compositeur vénitien. » L'histoire du roi de Sparte a inspiré plusieurs compositeurs. Bertoni (1725-1813) est surtout connu comme l'auteur d'*Orfeo*.

1 On lit en marge : [illegible] Son opéra bouffe *La [illegible]*, représenté à Naples en 1757, a remporté le plus grand succès sur toutes les scènes d'Italie. Nommé en 1793 maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome, Guglielmi se consacra dès lors à la musique d'église, et mourut en 1804.

L'époque la plus mouvementée à Rome est celle du Carnaval. Les huit jours de Carnaval[1] sont un vrai moment de folie pour les Romains. Aussitôt que la cloche du Capitole a donné le signal, le Corso fourmille de masques, les hommes et les femmes paraissent dans les costumes les plus galants, les tenêtres sont tendues de tapis et les rues sont bordées de bancs où s'asseyent les spectateurs, des voitures pleines de masques passent au milieu de la chaussée, rivalisant d'élégance et de brillant. Les soldats du pape et les sbires stationnent aux angles des rues avec des fouets, dont ils cinglent ceux qui oublieraient les lois de la bienséance.

Parmi les réjouissances du Carnaval, il ne faut pas oublier les courses de chevaux, où les princes romains seuls ont le droit de faire courir. On tient les chevaux à la main jusqu'au moment où le signal est donné, on leur donne la liberté et ils partent avec la rapidité de l'éclair. Le prix du gagnant est un morceau de brocart offert par les juifs.

Au carnaval de 1765, Grétry fut chargé de mettre en musique deux intermèdes pour le théâtre Aliberti. « Dès que j'eus fait entendre à Rome quelques scènes italiennes et quelques symphonies, je vis avec plaisir que l'on se promettait quelque chose de moi. Je fus, le carnaval suivant, choisi par les entrepreneurs du théâtre d'Aliberti, pour mettre en musique deux intermèdes intitulés *Les Vendangeuses*[2]. » Il va de soi que les jeunes compositeurs romains se trouvèrent vexés qu'on leur eût préféré un jeune abbé du Collège belge. Tandis qu'il commençait tranquillement à se mettre à l'œuvre, on vint lui dire que l'intermède que l'on préparait pour le Carnaval prochain ne donnait pas satisfaction aux entrepreneurs, et qu'on le priait

(1) Voici quelques détails sur le Carnaval de 1763 et celui de 1764 dans la Correspondance des directeurs de l'Académie de France :

8 février 1763. — « L'ouverture du Carnaval se fit à l'ordinaire le 4 de ce mois. Comme le temps est fort doux, le concours des masques en est chaque jour plus nombreux et plus brillant, et les courses de chevaux barbes concourent à rendre ce divertissement plus agréable. »

29 février 1764. — « L'ouverture du Carnaval se fit lundi 20 de ce mois. Quoique le temps ne soit pas trop beau depuis, on n'en voit pas moins quantité de masques, et les courses de chevaux barbes soutiennent assez ce divertissement. »

(2) Mémoires, t. I, p. 103 et 104.

instamment de composer le sien. Il ne restait que huit jours. « Je travaillai, nous dit-il, pendant les huit jours et les huit nuits, entouré de copistes et de mes acteurs; on répétait le lendemain ce que j'avais composé la veille, on fit deux répétitions générales. Ce qui me coûta le plus fut de tenir le clavecin aux trois premières représentations, mais je ne pus m'en dispenser. Les entrepreneurs me dirent que mon jeune âge intéresserait le public et contribuerait à mon succès. »

La partition des *Vendangeuses* est malheureusement perdue [1]. On possède un exemplaire du libretto imprimé à Rome à l'imprimerie d'Ottavio Puccinelli, à la bibliothèque du Liceo Musicale de Bologne. « *La Vendemmiatrice*, Intermezzi [2] per musica, a tre voci, da rappresentarsi nel Teatro Aliberti nel Carnevale dell'anno 1765. » Le nom de Grétry est écrit en italique sous le titre. L'ouvrage est dédié à la marquise Agnese Orsini de' Cavalieri di Ceva [3], dans une lettre signée Angelo Lungi.

Il ne comporte que trois personnages : le comte Orlando, un paysan, Flavio, propriétaire de vignobles à Campo Vignato, et Lisetta, jeune vendangeuse. La scène du premier intermède se passe à Campo Vignato, au temps des vendanges. Lisetta chante une chanson sur l'automne à laquelle répond le chœur des vignerons. Le comte Orlando déclare son amour à Lisetta et lui dépeint les richesses dont elle disposerait dans son palais. Elle demande conseil à Flavio, qui lui avoue également sa passion, mais ils ne se comprennent pas bien et se désolent tous deux. Orlando vient annoncer l'arrivée d'un noble seigneur et invite tout le monde à se rendre à sa rencontre. Lisetta fait interrompre le travail des vendangeurs, elle reprend son chant

(1) « J'ai placé quelques traits de chant dans mes opéras français que j'ai tirés de l'opéra italien que je fis à Rome dans ma jeunesse. » *Réflexions d'un Solitaire*, t. VII, chap. XIV.

(2) Burney définit l'intermezzo « an interlude or musical farce, usually performed between the acts of a serious play ». *The present state of Music in France and Italy.*)

(3) La comtesse Agnese Orsini di Cavalieri di Ceva était une descendante du compositeur romain Emilio di Cavalieri qui, un des premiers, imagina de joindre l'accompagnement des instruments aux voix, et d'écrire la basse continue avec des chiffres et des signes explicatifs. On donna la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* en 1600.

sur l'automne auquel le chœur répond. Puis le décor change, on voit un port de mer, un grand seigneur débarque, on danse en son honneur un ballet sur le rivage.

La scène du second intermède est dans la villa du comte Orlando. Flavio demande au comte comment il s'y est pris pour attirer Lisetta. Le comte lui répond que son secret est d'être langoureux avec les dames et arrogant avec les paysannes. Suit la scène citée dans les Mémoires [1]. « Il [Flavio] vient trouver le seigneur et lui dit : « Ce n'est pas vous qui êtes aimé de « Lisetta. — Eh ! qui donc ? lui dit le seigneur. — C'est un « jeune homme fait pour plaire », et il lui fait l'énumération des qualités du jeune homme. Il quitte la scène brusquement après son ariette et se cache pour observer. Il revient à pas de loup après un silence, et lui dit : « Ne m'entendez-vous pas ? celui « dont je parle c'est moi. Lisetta est l'objet que j'adore et Lisetta « est toute à moi. » Il sort brusquement une seconde fois. Cette situation parut plaisante, le public sentit que les deux sorties de l'acteur, et la seconde partie de l'air déclamée sans chant, étaient des idées du jeune musicien. J'eus beau faire, il fallut recommencer ce morceau ; l'orchestre partit sans mon ordre, et l'acteur suivit. » Orlando, furieux, non du fait que Lisetta lui préfère Flavio, cela ne l'étonne guère : les femmes, dit-il, préfèrent souvent le pire, mais de ce que Flavio se moque de lui, le poursuit pour le tuer. Il répond à Lisetta, effrayée, que ce sera bien par sa faute, si le sang est versé. Lisetta, restée seule, devinant que les deux hommes sont également amoureux d'elle, reste incertaine sur le choix qu'il lui faut faire, elle parle longuement de l'amour et du trouble qu'elle ressent dans son cœur. Les deux rivaux décident de se battre, le vainqueur possédera la jeune vendangeuse. Le comte emploiera l'épée et Flavio l'arquebuse. Au moment du combat Lisetta les arrête. Elle représente au comte Orlando qu'il est riche et noble, qu'elle est paysanne et pauvre, il ne saurait donc s'offenser d'un refus et blâmer que

(1) Mémoires, t. I, p. 105.

Flavio, qu'elle aime, devienne son époux. Le comte en prend son parti, il sera le protecteur du ménage, mais Flavio ne désire nullement l'avoir souvent auprès d'eux. Tout le monde se rend sur la plage pour fêter les noces. La scène change, on est au bord de la mer, et la cour du seigneur danse un ballet.

Cette pièce assez agréable eut du succès. Le lendemain de la représentation tout le collège organisa un grand gala en l'honneur de Grétry, et quelques jours plus tard, dans l'escalier d'une maison où il avait été voir une dame, il reçut des coups d'épée qui transpercèrent sa robe d'abbé, le jeune seigneur qui l'avait attaqué assura qu'il s'était trompé, l'aventure n'eut pas de suite.

C'est dans les *Réflexions d'un Solitaire* [1] que Grétry nous raconte l'épisode de son premier amour.

« A Rome, éloigné de ma famille, j'éprouvai la puissance d'un premier amour, j'aimais, j'étais aimé. Le père de ma maîtresse, homme d'esprit, vint me trouver à mon collège : « Vous « touchez, me dit-il, vous et ma fille, au moment décisif de « votre vie, vous vous aimez, vous vous convenez, il faut vous « unir ou renoncer à vous voir. — Me permettrez-vous d'em- « mener ma femme dans ma patrie ou en France, où j'ai dessein « de m'établir ? — Jamais ma fille ne me quittera et je veux mourir « à Rome, pensez-y sérieusement. » Il m'embrassa et me laissa. Renoncer à ce que j'aimais, ou renoncer pour jamais à revoir mes parents, que j'avais laissés dans le besoin et dont j'étais l'espoir, telle était ma position. Je revis ma maîtresse et si c'était ici le lieu je pourrais tracer les scènes douloureuses qui se passèrent entre nous et qui ressembleraient à tous les romans d'amour. Bref, je demandai huit jours pour me décider et je partis pour la petite ville de Frascati, à quelques milles de Rome. Là, déchiré du tourment de l'absence et menacé d'une absence éternelle, parcourant les jardins solitaires, je cherchai vainement à concilier l'amour et la tendresse filiale ; il fallait opter, mes pleurs, mes tourments me disaient assez que l'amour perdrait sa

1 *Réflexions d'un Solitaire*, vol. I, chap. [illegible]

cause si j'avais le courage de me bannir de la présence de l'objet chéri. J'imaginai donc de me lier par un serment inviolable et je trouvai hors de moi la force qui me manquait. A genoux dans une grotte solitaire, je jurai solennellement à Dieu de ne plus revoir celle que tant j'aimais. »

Il ajoute en note : « J'écrivis à elle, à son père, et je crois que j'obtins leur estime. »

Un peu plus tard, Grétry s'étant décidé à se présenter à l'Académie des philharmoniques de Bologne, il se prépara à l'épreuve sous la direction du P. Martini. Giovani-Battista Martini, né en 1706, avait pris l'habit religieux en 1721 au couvent des Franciscains de Bologne. En 1753 il vint à Rome et demanda au pape Benoît XIV la permission de consulter les archives pontificales, ce qui lui fut accordé. Ses compositions furent exécutées à la basilique Constantinienne. On lui offrit de le nommer maître de chapelle à la basilique Vaticane, mais il préféra rester à Bologne et ne quitta plus son couvent jusqu'à sa mort. La liste complète de ses œuvres n'offre pas moins de 955 numéros, c'est dire quelle fut son extraordinaire activité. On lui doit surtout des œuvres religieuses, des messes solennelles, introïtus, graduels, des oratorios, mais aussi de la musique dramatique et de la musique de chambre. Ce très savant musicien donna à Grétry des indications sur la manière de fuguer un verset de plain-chant du Graduel, ce qui était précisément le sujet de l'examen. « Le fameux Père Martini me donna en cette occasion des marques particulières de bonté et d'attachement. Suivant les statuts de l'académie, le genre de composition, pour être reçu maître de chapelle et admis dans le corps, était de fuguer un verset de plain-chant pris au hasard, en quoi j'étais assurément très peu versé. Mais les bons avis du Père Martini sur ce genre de composition m'en donnèrent bientôt une connaissance suffisante, et furent la cause première de mon succès [1]. » Ayant été admis, Grétry se montra très fier de son nouveau titre,

(1) Mémoires, t. I, p. 92.

qui figure sur la plupart de ses partitions. A noter que l'imprimeur, pour n'avoir pas compris ce dont il s'agissait, a mis parfois Boulogne pour Bologne.

Martini n'était pas seulement compositeur et maître de chapelle, mais professeur célèbre. Mme Goudar, qui écrivit des lettres pleines d'esprit pendant son séjour en Italie, vers 1770, nous montre la façon dont se formait un jeune compositeur, et Grétry était trop habile homme déjà pour ne pas suivre la meilleure méthode. « Un musicien en Italie qui s'adonne à la composition, se livre tout entier à celle-ci, il ignore qu'il y ait d'autres connaissances sur la terre, aussi ne s'applique-t-il à aucune. Voici sa marche après qu'il a débrouillé les premiers éléments de cet art. Il passe à Bologne pour étudier le contrepoint sous le P. Martini qui a la réputation d'un très habile homme. Mais ce P. Martini, tout Martini qu'il, ne donne point le génie de la musique. Il laisse l'esprit musical comme il le trouve. Son école se réduit aux lois de l'harmonie. Un hospitalier du Conservatoire de Naples n'a pas plutôt fini son cours de contrepoint à Bologne, qu'il avertit le public qu'il est prêt d'écrire des opéras aux dépens de qui il appartiendra [1]. »

Malgré les impertinences de Mme Goudar, l'école de Bologne était considérée comme la plus savante de toutes celles qui existaient en Italie au XVIIIe siècle. Elle a produit un nombre d'autant plus considérable de grands compositeurs, que des artistes dont la réputation était déjà établie se faisaient un honneur et un devoir de suivre les leçons du P. Martini et de lui demander des conseils.

Jomelli, appelé en 1741 à Bologne, se rendit chez le P. Martini et lui demanda, sans se nommer, d'être reçu comme élève. Le P. Martini lui donna un sujet de fugue et, voyant comme il le traitait, il s'écria : « Qui êtes-vous ? Vous moquez-vous de moi ? C'est moi qui veux apprendre avec vous. »

Mozart séjourna à Bologne pendant près de trois mois, de

1 Mme Goudar. *Œuvres mêlées*, 1777.

juillet à octobre 1770, et se lia intimement avec le Révérend Père. La Société philharmonique le reçut à l'unanimité comme académicien. Le père Léopold Mozart, très fier de ce grand honneur, raconte la cérémonie dans une lettre du 20 octobre 1770. Comme nous n'avons pas pu nous procurer de détails sur la réception de Grétry, je pense qu'on nons saura gré de la donner ici. « La concession de ce diplôme a été précédée d'une épreuve solennelle. Le 9 octobre à 4 heures de l'après-midi, Wolfgang a dû comparaître dans la grande salle de l'Académie. Là le Princeps Academiæ et ses deux censeurs, qui, tous les trois, sont de vieux maîtres de chapelle, en présence de tous les autres membres, lui ont donné le texte d'une antienne de l'antiphonaire sur lequel il a dû composer un motet à quatre voix dans une chambre voisine. La composition achevée, les censeurs et tous les autres membres l'ont examinée et puis l'on a voté, et comme toutes les boules étaient blanches, Wolfgang a été appelé devant ses juges. A son entrée tous ont applaudi, et le Princeps au nom de la société a proclamé son admission. »

Burney [1] rendit naturellement visite au P. Martini [2] lors de son passage à Bologne. Il nous dit que le premier volume de son histoire de la musique avait paru en 1757 et que le second était sur le point de paraître. Il fut enchanté de la bonté et de la science du vieux maître, qui lui montra sa collection d'imprimés et de manuscrits.

La ville de Bologne était un séjour agréable pour un érudit, la bibliothèque, qui contenait 40,000 volumes et des manuscrits, était fréquentée par un grand nombre de savants. Le théâtre était brillant. La musique était excellente ainsi que les voix des acteurs, les ballets même étaient supérieurs. Le P. Martini a éveillé chez Grétry le goût de la musique bien écrite, on avait trop pris l'habitude de considérer les règles du contrepoint comme nécessaires à connaitre et non pas à mettre en pratique.

(1 Burney, *The present state of Music in France, etc.* Burney quitta Rome en juin 1770.

(2) Sur le P. Martini, voir l'important ouvrage de Leonida Busi.

Il apprit aussi au jeune musicien belge les règles anciennes du chant polyphonique et le rendit attentif à l'importance du chant. Si Grétry ne s'est pas souvenu suffisamment des conseils sur la science de l'écriture musicale, il a toujours donné une extrême importance à la ligne mélodique. Grétry comme Mozart resta en correspondance avec le P. Martini.

Grétry a connu certainement les *Duetti da Camera* du très érudit théoricien, et dut puiser dans la manière bouffe de ces pièces, des éléments de composition susceptibles d'influencer sa nature prédisposée de bonne heure aux affabulations théâtrales. La sympathie qu'éprouvait Martini pour le jeune Liégeois se montre dans les lettres que lui écrivit Grétry, et il est probable qu'il lui donna des indications précieuses pour son avenir d'artiste. C'est sans doute pourquoi il a écrit dans les *Réflexions d'un Solitaire :* « Les premières sensations que l'on a reçues dans sa jeunesse sont celles qui se conservent le plus dans l'âge avancé. Le vieil homme, malgré les changements successifs qu'il a subis d'âge en âge, reste toujours le meilleur ami de soi-même. C'est pour cette raison que je reviens volontiers à la musique vers laquelle mes premières sensations furent dirigées, et qui fut mon premier apprentissage [1]. »

Grétry a composé à Rome six quatuors. La forme à quatre parties est déjà une des formes préférées du XVIe siècle soit dans les œuvres religieuses, messes ou motets, soit dans les lieds d'Isaac ou du grand compositeur suisse Ludwig Senfl, ou même dans la musique de danse. On l'abandonna au XVIIe siècle pour y revenir au XVIIIe. Le quatuor à cordes écrit pour premier et second violon, alto et violoncelle représentant les voix de soprano, alto, ténor et basse est une forme relativement récente, du moins comme nous l'entendons aujourd'hui. Il comprend en général quatre parties :

1° Un mouvement rapide allegro de sonate ;

2° Un mouvement lent, andante, de forme lied, c'est-à-dire

[1] *Réflexions d'un Solitaire*, vol. IV, chap. XVII.

de forme ternaire dans laquelle les deux parties extrêmes sont identiques, un andante phrase mélodique, qui forme un tout, une seconde partie formée d'éléments nouveaux ou développement des motifs du thème principal qui module dans des tons assez éloignés et conduit à la reprise du thème initial, et la troisième partie semblable à la première avec quelques variations instrumentales ;

3° Une danse divertissement ou menuet ;

4° Le final, dans la forme rondeau ou sonate. Le rythme est libre, le premier et le dernier morceaux sont dans le ton principal, les autres dans des tons voisins ou qui s'enchainent avec le ton principal. Les quatuors italiens se composaient en général de trois morceaux : 1° un allegro ou mouvement lent; 2° mouvement lent ou allegro et 3° menuet, ou *tempo di minuetto*, avec un trio en guise de développement et une reprise plus ou moins variée.

Le père du quatuor, Haydn, écrivit son premier quatuor en 1750, quatre-vingt-trois de ses quatuors sont imprimés et catalogués, van Malder, de Bruxelles, écrivit en 1757 des quatuors intéressants et un peu plus tard 18 symphonies. C'est en 1768 que Boccherini publia à Paris [1] le premier de ses 93 quatuors, suivis de 125 quintetti. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, le quatuor à cordes est plus florissant en Allemagne qu'en Italie. Les quatuors de Haydn, de Karl Stamitz, ceux de Hoffmeister (42), les quatuors français de Gossec [2] sont d'une forme supérieure à ceux de Sammartini et de Boccherini. Sammartini avait un art remarquable, dont l'étude ne pouvait que profiter au jeune Grétry; maître de chapelle à Milan, alors capitale de la domination autrichienne en Italie, il connaissait la musique allemande. La plupart de ses quatuors sont en trois morceaux, mouvement lent, allegro, menuet. Les deux violons se partagent le chant,

(1) « Sei sinfonie o sia Quartetti per due violini, alto e violoncello obligati dedicati a veri dilettanti e conoscitori di musica opera 1^a. »

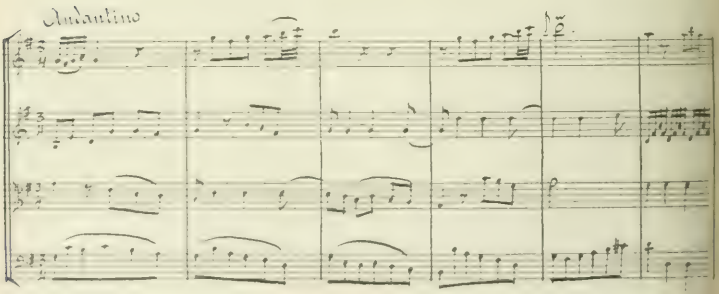
(2) Gossec écrivit en 1759 le premier de ses quatuors, qui furent réimprimés à plusieurs reprises à l'étranger.

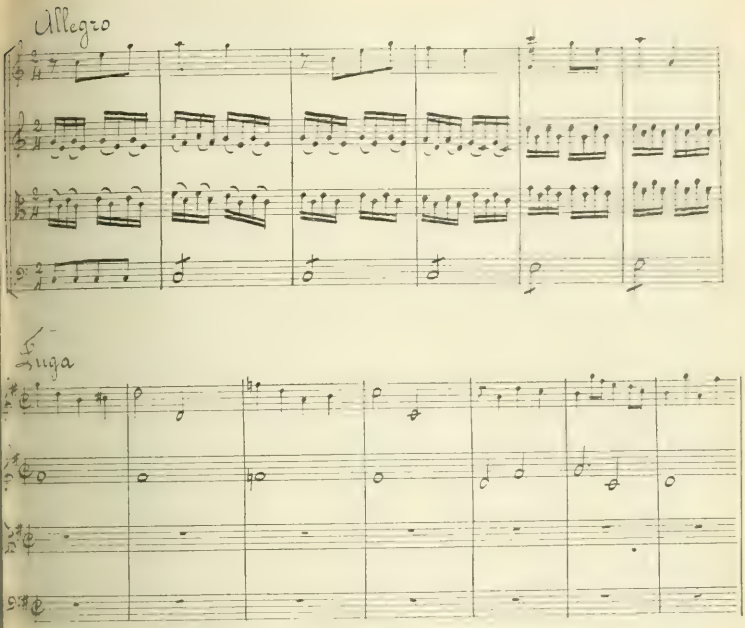
tantôt se doublant, tantôt se répondant, le second dépassant souvent le premier. Le rôle de l'alto est parfois sacrifié, mais les violons et la basse sont traités avec une connaissance approfondie des instruments. S'il manquait de science, il avait énormément d'idées et donnait une grande importance au chant, ses œuvres ont de l'originalité et de la poésie, et nous regrettons de n'avoir pas eu la possibilité de les comparer à celles de Grétry. On ne joue guère les quatuors de Sammartini et de Boccherini et le secrétaire de la bibliothèque du Conservatoire de Paris, M. Mathieu, m'a assuré qu'on n'avait jamais essayé de jouer ceux de Grétry à la classe de quatuors du Conservatoire. Il va de soi qu'ils n'égalent en aucune façon ceux de Mozart, où l'on trouve le développement de la forme et de l'idée, que seul Beethoven a amenée à son point de perfection.

Les quatuors de Grétry ont pour titres : *Sei quartetti per due violini, alto e basso del Signor Gretry, composti a Roma, opus III*, je n'en connais qu'un seul exemplaire, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

QUARTETTO I

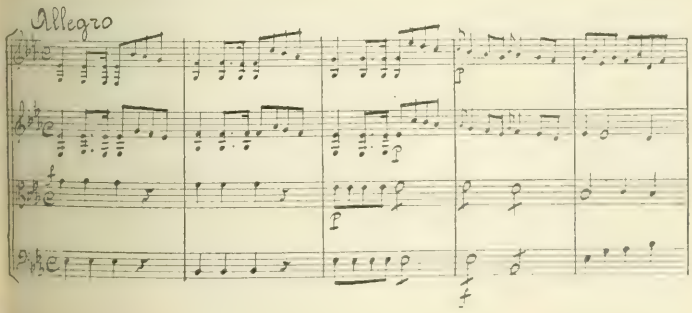
Le premier quatuor en trois mouvements comprend : un andantino 3 4 en sol majeur, un allegro 2 4 en do majeur, et une fugue 𝄵 en sol majeur.

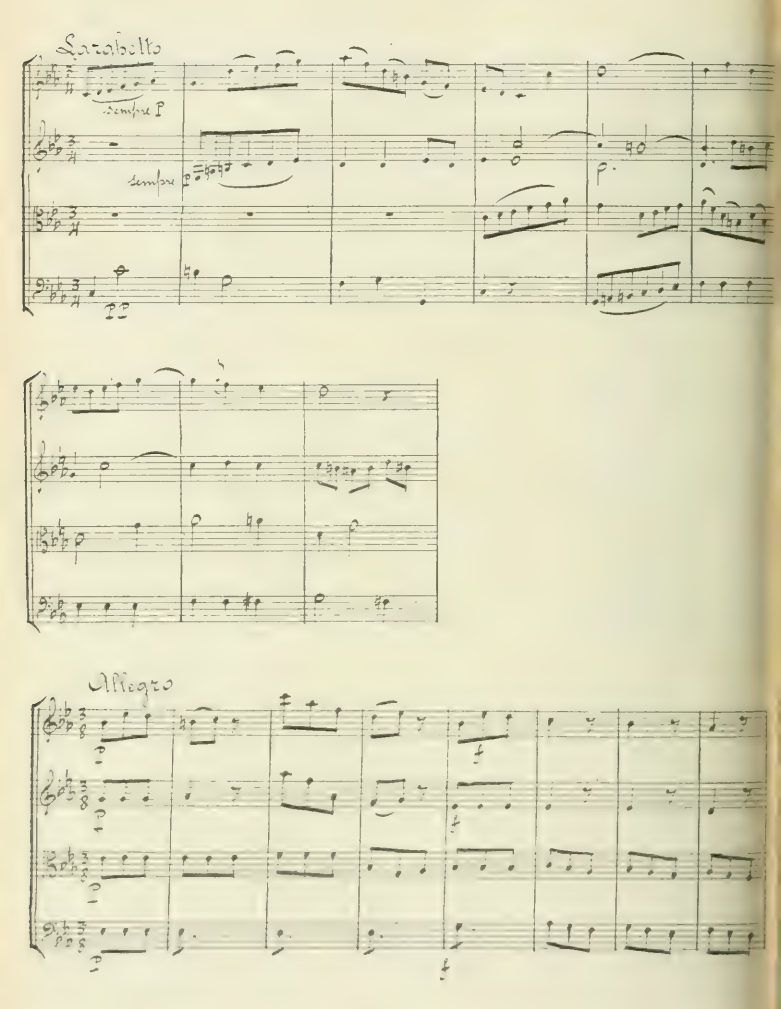




QUARTETTO II

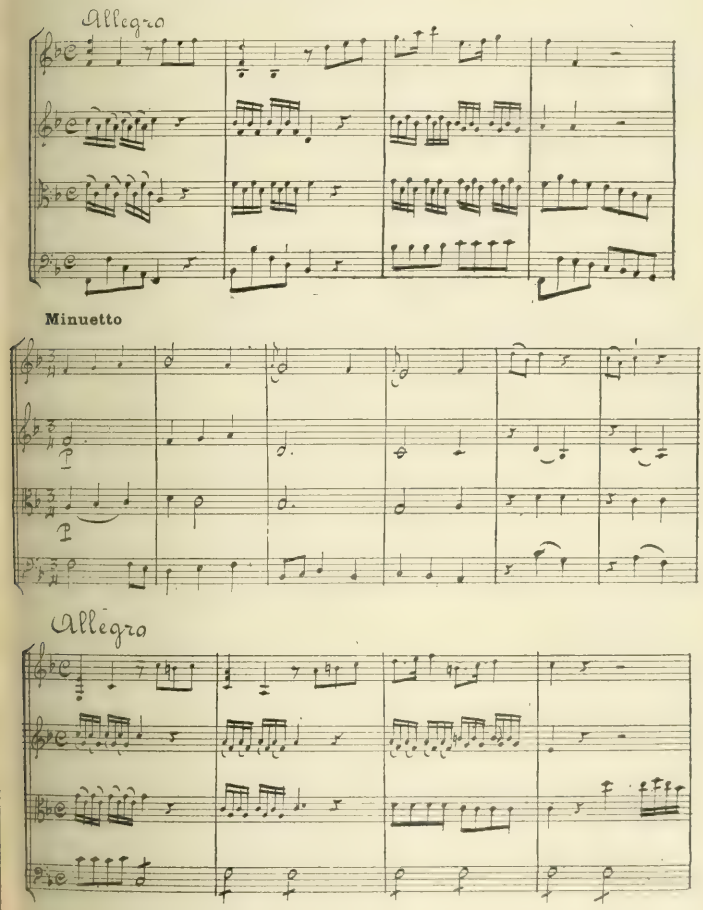
Le second quatuor est en 3 parties : allegro C en mi bémol majeur, larghetto 3/4 en do mineur et allegro 3 8 en do mineur.

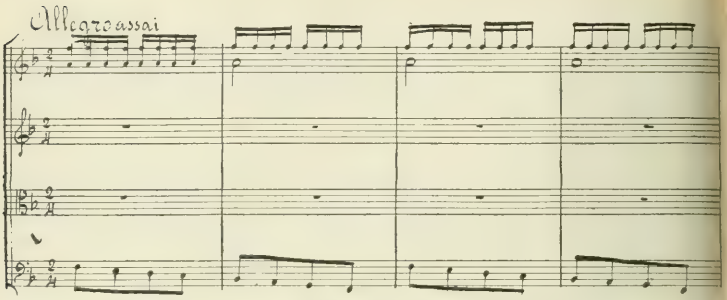



Larghetto
sempre p
sempre p
pp
Allegro

QUARTETTO III

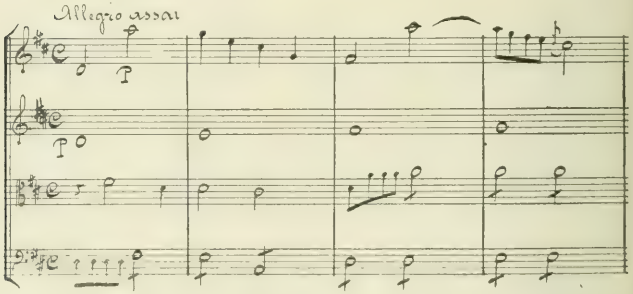
Le troisième quatuor est en 4 mouvements : allegro C en fa majeur, minuetto 3/4 en fa majeur, allegro C en fa majeur et allegro assai 2/4 également en fa majeur.

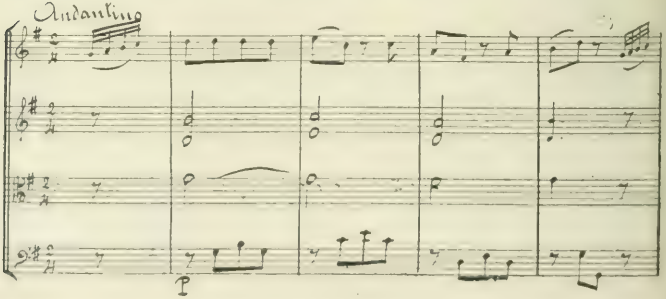


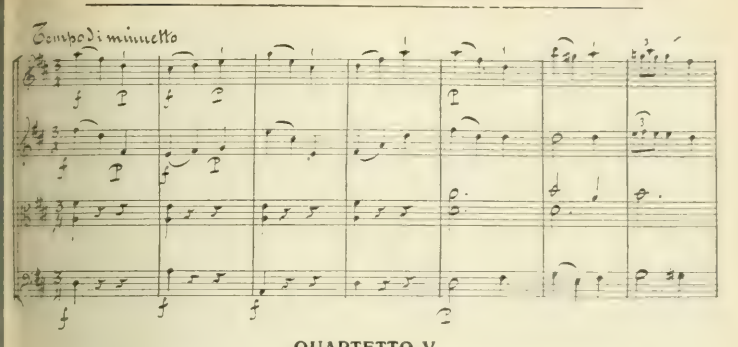


QUARTETTO IV

Le quatrième quatuor est en trois mouvements : allegro assai C en ré majeur, andantino 2/4 en sol majeur, tempo di minuetto 3/4 en ré majeur.

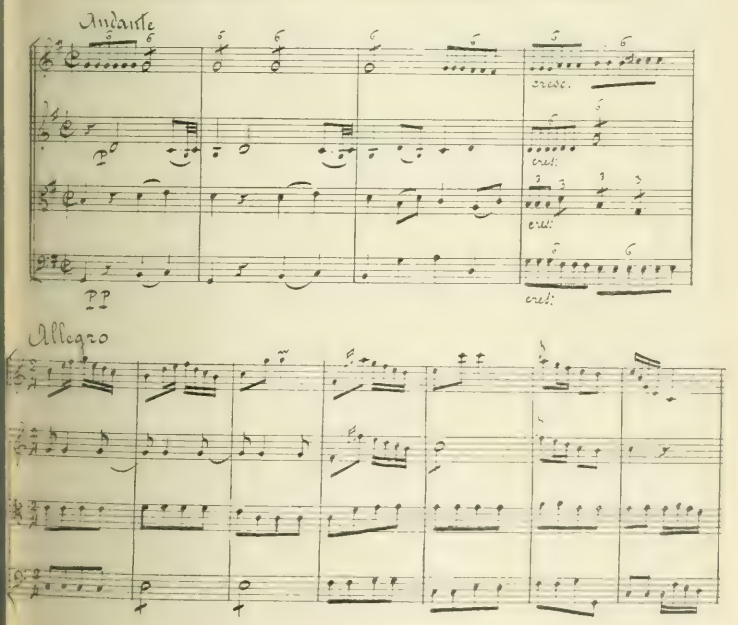


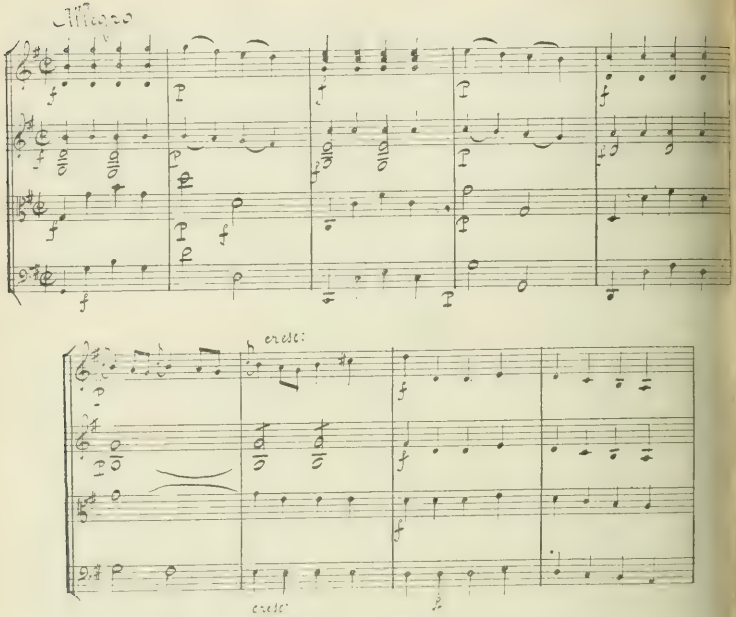




QUARTETTO V

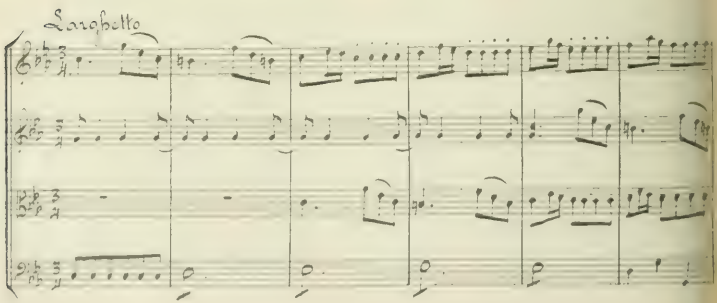
Le cinquième quatuor est en trois mouvements : andante 𝄵 en sol majeur, allegro 2/4 en do majeur, allegro 𝄵 en sol majeur.

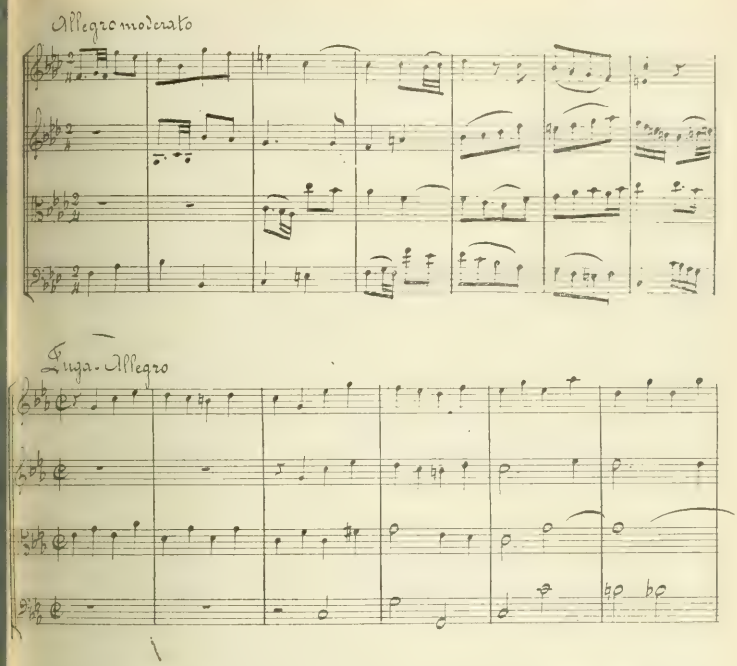




QUARTETTO VI

Le sixième quatuor est en trois mouvements : larghetto 3 4 en do mineur, allegro moderato 2 4 en fa mineur et fugue allegro ₵ en do mineur.





Grétry écrivit aussi à cette époque un concerto de flûte pour un lord anglais de séjour à Rome ; il eut l'habileté d'y intercaler les traits de flûte préférés de cet amateur, dont le maître de musique, appelé Charles Weiss, engagea Grétry à se rendre à Genève, où il était établi [1], nous dit Grétry.

Né à Mühlhausen vers 1738 et venu à Rome vers 1760, Weiss obtint plus tard, grâce à son protecteur, la place de première flûte dans la musique particulière du roi d'Angleterre, Georges III. D'après Fétis [2], il mourut à Londres en 1795, mais d'après

(2) Aux Archives de Genève nous n'avons rien trouvé concernant Weiss.
(1) Fétis, *Biographie universelle des musiciens*.

Eitner[1] il retourna à Mühlhausen, où il installa une fabrique d'indigo, ne s'occupant plus de musique que pour son plaisir[2].

Cependant Grétry avait fini son temps au collège Darchis ; arrivé à Rome[3] en 1760, il en repartit au début de 1766. « Je partis donc de Rome, nous dit-il, et laissai tous mes psaumes, mes messes et mes morceaux de composition dans les mains des Liégeois[4]. »

Grétry va rester foncièrement italien ; la culture française pourra enrichir et varier l'inspiration italienne, mais n'arrivera jamais à la supplanter.

(1) Eitner. *Bibliographisches Quellen Lexikon der Musik, etc.*

(2) Ses œuvres sont peu nombreuses : *Opus II*, 6 trios (au Royal Collège of Music); *Opus III*, 6 trios pour flûte, violon et violoncelle, London, Longmann and Brode (Bibliothèque Wagner); *Opus IV*, 4 quatuors pour flûte, violon, alto et basse; *Opus V*, 3 quatuors pour flûte, violon, alto et basse; *Opus VI*, 3 quatuors idem; *Opus VII*, 6 symphonies pour orchestre; enfin un solo pour la flûte traversière, en manuscrit, à Rostock.

(3) Dans son ouvrage de *La Vérité* (vol. I, p. 31), Grétry nous raconte un épisode de son séjour à Rome. Un enfant ayant jeté un couteau à la tête de sa gouvernante, sa mère para le coup mais fut blessée. Pour le punir, on organisa une réception cérémonieuse, on tendit le salon de noir, et on donna un concert de musique lugubre auquel fut invité Grétry. La mère chanta une scène de Jomelli : « Une scène pathétique où une mère malheureuse pleure les égaremeuts de son fils. Pendant ce récitatif, l'enfant, le visage pâle, regardait sa mère, son père, et nous tous l'un après l'autre ; mais arrivée à l'allegro agitato de l'air, l'expression de la mère devint si passionnée, si tendre, ces paroles souvent répétées : « O madre sfortunata, o madre sventurata, » en gesticulant avec son bras blessé, produisirent un tel effet, que l'enfant se mit à faire des cris, se jeta par terre en s'arrachant les cheveux... Nous pleurions tous, on l'emporta dans sa chambre, sa mère le suivit, nous observâmes dans ce moment le plus grand silence. » Il s'agit probablement d'un petit élève de Grétry.

(4) Mémoires, t. I, p. 112.

CHAPITRE III

SÉJOUR A GENÈVE

1766-1767

Isabelle et Gertrude

O mes concitoyens, vous avez de la science, du jugement et de l'esprit, mais ce n'est pas assez, sacrifiez aux Grâces.

(Observations sur la Comédie, 1790).

Mon intention en allant à Genève était de faire quelques épargnes pour me mettre en état d'aller à Paris chercher à me faire connaître.

(Grétry, Mémoires, t. I, p. 112.

III.

Je partis de Rome, écrit Grétry, le 1er janvier 1767. Je ne vis rien sur ma route, je n'eus ni plaisir ni peine, j'étais dans une bonne voiture. Arrivé à Turin, j'y rencontrai un baron allemand que j'avais connu à Rome; il me proposa de faire route ensemble pour Genève, il était pressé, et nous partîmes le lendemain. Dès que nous fûmes sortis de la ville, je voulus lui dire : « Ah! Monsieur le baron, que je suis enchanté de... » Il m'interrompit et me dit brusquement : « Monsieur, je ne parle point en voiture. » — « Fort bien », lui dis-je. Étant descendu le soir dans l'auberge, il fit faire grand feu, passa sa robe de chambre, et vint à moi les bras ouverts, en me disant : « Ah! mon cher ami, que je suis aise de... » Je l'interrompis à mon tour pour lui dire d'un ton sec : « Monsieur, je ne parle point dans les auberges. » Il se mit à rire comme un fou, et me fit le détail d'une cruelle maladie dont il était atteint [1]. »

Le lendemain, les deux voyageurs traversèrent le mont Cenis, et le redescendirent en traîneau [2], comme cela se pratiquait à cette époque, puis ils se quittèrent à Genève.

Grétry est-il vraiment arrivé à Genève [3] en 1767, comme il le dit dans ses Mémoires, ou plutôt en 1766 ? Sa première lettre

(1) Mémoires, t. I, p. 127.

(2) « La pente du chemin est douce en sortant de Lanebourg (Lans-le-Bourg), mais elle devient bientôt extrêmement rapide, on emploie une heure de temps à aller jusqu'aux Ramasses, d'où l'on descend en traîneau lorsqu'il y a de la glace, en moins d'un quart d'heure; cela s'appelle se faire ramasser, ce n'est que du côté de la Savoie qu'on a cette facilité » J. Le Français de la Lande, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*.

(3) Sur le séjour de Grétry à Genève, voir l'article du regretté professeur de chant, M. Kling, dans la *Fédération artistique* du 26 décembre 1897 et 2 janvier 1898. « Grétry à Genève, » conférence donnée à l'Aula de l'Université, le 10 novembre 1897.

autographe adressée au P. Martini, est datée du 29 mars 1766; d'autre part, l'intermède des *Vendangeuses* a été exécuté à Rome en 1765, et Grétry dit : « Ce fut pour une autre circonstance que je quittai l'Italie, où je pouvais demeurer avec agrément, car l'on m'avait proposé de faire pour le carnaval suivant des intermèdes pour les théâtres di Tordinona et della Pace [1]. » Il semble donc certain qu'il a quitté Rome en janvier 1766 puisqu'il n'y était plus au moment du carnaval.

Quelques semaines après son arrivée à Genève, Grétry écrit au P. Martini : « Genève, le 29 mars 1766 [2], Très Révérend Père. Je craindrais que vous ne m'accueilliez mal, si je n'avais une entière confiance dans votre caractère plein de bonté. Il n'y a pas de ma faute, je vous assure, si je ne vous ai pas écrit plus tôt, j'ai même dû abandonner des affaires de première importance. Les Anglais que j'ai connus à Rome m'ont fait une si bonne réputation, que

(1) Mémoires, t. I, p. 110.

(2) L'original de cette lettre est au Liceo Musicale de Bologne.

« Al Padre Giovanni Battista Martini. Ginevra a di 29 Marzo 1766. Rmo Padre. Temerei di non essere ascoltato apresso di Lei, se non confidasse, totalmente nel suo carattere più ch'umano, non è colpa mia gli assicuro se non gli ho scritto prima, ho dovuto anche lasciare dell'affare di primo interesse; gli Sig^ri inglesi che ho conosciuto in Roma, m'ahanno fatto una buona reputazione, ch'avio pena a sostener. Tutti gli dilettanti di musica vorrebero delle mie lezioni, hanno fatto di più di due societa, cive una di dame che vogliono sei Concerti da cimbalo et l'altra di Sig^ri per sei duetti da flauto traverso; in somma con molti altri lavori, fo conto d'essere occupato una parte dell'estate futuro; non mi mancherà mai tempo pero se si tratta di servirla; non posso bramar più gran onore in questo mondo, che di aver corrispondenza con Lei. La prego di mandar mi il titolo del libro che parlammo insieme, faro quel che si più fare per trovarlo, persuaso che non basterà per soddisfare à gli obligazioni che gli devo a Ginevra sta in moto per l'occasione di tre Sig^ri mediatori, uno del Re di Francia, gli altri di Zuric e Berne; questi Sig^ri sono stati richiesti per decidere d'un contrasto tra gli cittadini et gli magistrati sopra la spiegazione di alcune lege. Mi do l'onore di essere con il più gran rispetto di Vostra Reverenza, umilissimo e divotissimo servo Andrea Gretry. P. S, Sono allogiato in casa di Monsieur Choisy à la Grand rue, Ginevra. »

Mozart comme Grétry resta en correspondance avec le vieux maître bolonais. Voici quelle charmante lettre il lui écrivait le 4 septembre 1776, plus enfantine et beaucoup plus câline que celle de Grétry : « Très Révérend Père et Maître, Mon cher Maître bien-aimé. La vénération, l'estime et le respect que je n'ai jamais cessé d'entretenir pour vous, m'engagent à vous envoyer aujourd'hui un petite échantillon de ma musique, que je voudrais soumettre à votre jugement infaillible.... Très cher et vénéré Père et Maître, je vous prie bien instamment de m'en dire votre opinion toute franche et sans réserve. Que de fois, oh ! que de fois j'éprouve le désir d'être plus près de vous, afin de pouvoir m'entretenir avec vous. Ah ! pourquoi sommes-nous si éloignés l'un de l'autre, bien cher Maître et Père, j'aurais tant de choses à vous dire. Jamais je ne cesse de me désoler à la pensée de devoir vivre si loin de la personne que j'aime, que j'estime et que je vénère le plus au monde. »

j'aurai de la peine à la soutenir. Tous les amateurs de musique voudraient avoir de mes leçons. En outre, ils ont fondé deux sociétés, l'une de dames qui désirent six concertos de clavecin, et l'autre de messieurs qui réclament six duos de flûte traversière. En somme, par beaucoup d'autres travaux, je compte être occupé une partie de l'été prochain, mais il ne me manquera jamais de temps pour vous rendre service. Je ne puis désirer de plus grand honneur au monde que d'être en correspondance avec vous. Je vous prie de m'envoyer le titre du livre dont nous avons parlé ensemble. Je ferai tout mon possible pour le trouver, persuadé que cela ne saurait suffire à m'acquitter des obligations que je vous ai à Genève. Je suis en campagne pour les trois médiateurs, [1], l'un du roi de France, les autres de Zurich et de Berne. Ces messieurs ont été appelés pour décider d'une contestation entre les magistrats et les citoyens à propos de l'interprétation de certaines lois. J'ai l'honneur d'être, avec le plus profond respect, le très humble et très obéissant serviteur de votre Révérence. Andrea Grétry. Je suis logé à la maison Choisy [2], à la Grand'rue, Genève ».

Il faut bien se représenter Genève comme elle était alors : une petite ville aux rues étroites, aux maisons vieilles, et tout autour la campagne. En haut de la colline, la cathédrale de Saint-Pierre et ses trois clochers, le collège fondé par Calvin, l'hôtel de ville, les rues enchevêtrées de la ville haute, puis les remparts, les bastions, les tourelles, les rues basses et le commerce, enfin le Rhône et les vieux moulins de l'île. Grétry s'installa, peut-être après un court séjour à l'hôtel des Balances ou à Sécheron, à la Grand'Rue, faisant suite à la rue de l'Hôtel-de-Ville. Cette rue n'est ni bien alignée ni bien large, et ne possède comme édifice intéressant au point de vue architectural, que l'hôtel du résident de France, actuellement occupé par la Société de lecture. Grétry habitait la même maison que le notaire Jean-Louis Choisy,

(1) Le chevalier de Beauteville, Henri Escher de Keffiken et Beat-Sigismond Augsbourguer

(2) Jean-Louis Choisy, né en 1738, mort en 1782, reçu notaire en 1754, habitait en 1766 la maison Lefort, Grand'Rue, n° 189.

c'est-à-dire à l'ancien n° 199, actuellement n° 29 ou 31, presque en face de la maison où naquit Jean-Jacques Rousseau. Cette construction du XVIe siècle a gardé, sur la rue, de vieilles portes et des fenêtres en accolades, et donne de l'autre côté sur une petite cour où un vieux puits met sa note pittoresque.

Les voisins de Grétry étaient : le notaire Jean-Louis Choisy, âgé de 28 ans, sa femme née Comparet, et son secrétaire Daniel Zwahlen ; Marc Lefort, âgé de 43 ans, sa femme, née Marie-Élisabeth Falquet, leurs deux petites filles, Suzanne, âgée de 8 ans, et Jeanne-Louise, âgée de 7 ans, Mme veuve Lefort, Mlle Durand et M. Masbou.

Grétry arrivait dans un moment plein de troubles politiques.

Le gouvernement de Genève, démocratique en principe, était devenu peu à peu oligarchique et aristocratique. « La majeure partie des hommes, au moins dans notre ville, crient à la liberté, et en même temps voudraient asservir leurs semblables à leur façon de penser. L'égalité et la liberté règnent, dit-on, dans notre État, mais il n'y en a peut-être point en Europe, relativement à sa grandeur, où il y ait plus de nuances d'inégalité [1]. » On distinguait trois partis. L'assemblée de tous les citoyens ou Conseil général ayant perdu ses privilèges, les habitants commencèrent à faire des représentations au Petit Conseil et au Conseil des Deux Cents (CC), d'où leur nom de représentants. Le parti au pouvoir s'opposa à leurs revendications, d'où le nom de parti des négatifs. Enfin un troisième parti, qui se met, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, est celui des natifs, c'est-à-dire de ceux qui sont nés à Genève, mais qui ne sont pas fils de bourgeois. En 1762, lors de la condamnation de l'*Émile* et du *Contrat social*, le peuple et la bourgeoisie prirent le parti de Rousseau, tandis que l'aristocratie était contre lui. La bourgeoisie demanda la convocation du Conseil général, ce que le Petit Conseil refusa. Les

[1] Dans la collecte pour l'Hôpital général qui se fait en suivant maison par maison, le notaire Choisy est mentionné après Marc Lefort, les demoiselles Lefort, la veuve Lefort, le syndic Masbou, les demoiselles Durand, et avant la veuve Baudol et sa fille, soit en 1765 (collecte 10, folio 272), soit en mars 1766 (collecte 10, folio 301).

[2] Dialogue entre un professeur et un citoyen, 1770.

troubles augmentant, on fut obligé de recourir à la médiation des ambassadeurs de France, de Zurich et de Berne. La France décida de soutenir les magistrats du Petit Conseil (négatifs) contre les citoyens (représentants). Elle envoya à Gex la légion de Flandre et le régiment de Conti, pour intercepter le commerce genevois, et fit garder les communications en Dauphiné. Cette mesure n'eut pas tout l'effet qu'en attendait la France, car Genève s'approvisionna par le lac, mais elle fut par contre fort préjudiciable au pays de Gex, et c'est ce qui fit naître dans l'esprit de Voltaire l'idée du port de Versoix.

Quelle était l'attitude de Voltaire dans ce conflit politique? D'une part, il est lié intimement avec plusieurs familles de l'aristocratie genevoise. « Qui croirait après cela si on ne le voyait, dit Dupan [1], que cet homme s'est lié secrètement avec ces mêmes bourgeois, ses ennemis déclarés, les ennemis des Tronchin et de toutes les personnes qu'il connait à Genève? Et malgré ces nouvelles liaisons, au vu et au su de toute la ville, il recourt encore au procureur général dans ses embarras. C'est que Voltaire ne pense qu'à lui, et sera toujours prêt à sacrifier ses amis pour satisfaire une fantaisie. »

Cependant on était très inquiet à Genève. La société genevoise s'était retirée en grande partie dans les maisons de campagne des environs [2]. Cette triste situation demeura stationnaire jusqu'au mois de novembre. « Notre pauvre république, ajoute Dupan, tend aussi à sa destruction, les deux partis ont toujours la fièvre chaude, les représentants continuent à dire qu'ils ne veulent ni faire ni permettre qu'on fasse des syndics avant qu'on se soit arrangé avec eux, et les négatifs ne

(1) Correspondance inédite de Dupan. Bibliothèque de Genève.

(2) Correspondance inédite de Dupan : « Plusieurs familles entières sont parties, la rue des maisons Boissier sera vide, on a mis la vaisselle en sûreté, M. le comte et la comtesse d'Harcourt vont à Malagny et de là à Coppet, on dirait qu'on est menacé d'un siège, on craint quelque désordre quand les médiateurs seront partis, et lorsqu'il ne viendra plus de denrées du pays de Gex (31 décembre 1766). On nous mande (de Genève) que notre quartier est presque désert, et que plusieurs ouvriers, natifs ou habitants ont quitté la ville, que tout le monde, soit négatifs, soit représentants, ont l'air *môme*, les marchands ne vendent rien, on ne paye point, chacun garde son argent. » (3 janvier 1767).

veulent pas entendre parler d'accommodement. » (30 novembre 1767.) Les vrais patriotes souffraient de cet état, et Dupan avouait que, s'il devait revivre, la première condition qu'il ferait après la santé, serait de ne pas naître dans une république.

Genève était à cette époque une ville très courue, on venait y consulter le célèbre docteur Tronchin (de 1754 à 1766), qui faisait des cures merveilleuses. Nous y trouvons le duc et la duchesse de Mecklembourg-Schwerin, le prince Henri de Prusse, le comte Gorani, Mme d'Épinay, Boufflers en 1765 et beaucoup d'autres; mais lorsque Tronchin eut décidé de se fixer à Paris, en 1766, une grande partie de cette noblesse quitta la ville. D'autre part, de nombreux visiteurs passaient aussi par Genève pour se rendre à Ferney.

Hennin, résident de France, arriva à Genève peu de temps avant Grétry, le 16 décembre 1765. C'était un homme d'une trentaine d'années, de beaucoup d'esprit, fort aimable; il prit aussitôt le parti des négatifs.

Puis ce furent les médiateurs. « J'aurais voulu, dit Dupan, que vous puissiez, Madame, voir arriver Messieurs de Zurich et de Berne, leur cortège était plus brillant que celui de M. de Beauteville. La rue où ils logent offrait un coup d'œil très agréable, nos dragons à pied dont l'uniforme est rouge avec parements de velours noir, tous gens qui se mettent dans cette compagnie par plaisir, formant la haie d'un bout de la rue à l'autre, et toutes les fenêtres étaient garnies de dames. Il est vrai que plusieurs de nos dames ont pris chacune un jour où elles ont promis de rester chez elles, afin que les médiateurs sachent toujours où trouver compagnie lorsqu'ils voudront faire une partie. Monsieur le syndic Saladin et sa nièce Saladin de Crans, Mme Turettini-Boissier et sa sœur, Mme de Vincy, MM. les Conseillers Jaquet et Rilliet, Mme Tronchin, Boissier, Cramer, Buisson, Bertrand, etc. Hier au soir, j'allais inviter ces Messieurs pour aujourd'hui à un concert chez Mme Cramer, et pour aller demain à la société de Mme Tronchin. Tous ces pauvres médiateurs ont été accablés de

monde et du Conseil des Deux Cents, et des citoyens de l'un et l'autre parti [1]. »

En août 1766, deux princes allemands séjournèrent à Genève. « Ils y ont fait peu de séjour, écrit Dupan. L'un était le prince héréditaire de Brunswick [2], qui reçut un beau bal la veille de son départ ; l'autre, le prince landgrave de Hesse-Cassel, qui reçut un divertissement sur le lac, deux jours avant son départ. Ils ont honoré chacun deux fois le spectacle de leur présence. »

La société genevoise était alors divisée en deux camps, les familles qui voulaient avant tout conserver les vieilles mœurs calvinistes, et celles qui avaient rapporté de Paris le goût des arts et d'un certain luxe. La richesse était grande chez les Genevois, dont plusieurs étaient concessionnaires de la Compagnie du Levant. Sans posséder au Levant ni comptoirs ni navires, ils avaient obtenu le passage en franchise des productions d'Orient, c'est ainsi que leurs bateaux remontaient le Rhône jusqu'à Seyssel et ramenaient des soieries, des indiennes et des fromages. Plus tard, à la fondation de la Compagnie des Indes, ils purent importer en franchise le thé, les porcelaines de Chine et les mousselines de l'Inde [3].

Quelles étaient les distractions que pouvait se procurer cette société? D'après un petit dialogue intitulé *Essai sur le pour et le contre relatif à la comédie* [4], qui se tient entre un étranger et un Genevois au café de Bel-Air, il existait des cercles pour les hommes, et des sociétés pour les femmes.

« Nous avons, Monsieur, des amusements de divers genres et selon les goûts; des coteries journalières, soit cercles d'hiver composés d'hommes, plus ou moins nombreux selon les liaisons, situés dans des salles commodes et agréables. Les uns s'y ren-

(1) Correspondance manuscrite de Dupan. Bibliothèque de Genève.

(2) Le prince Karl Wilhelm Ferdinand de Brunswick, se rendant de France en Italie, séjourna à Genève en juin, juillet 1766. Le 22 juillet il est à Turin. L'archiviste de Wolfenbüttel nous écrit, que dans la correspondance du prince il n'a rien trouvé concernant Grétry.

(3) Voir à ce sujet un rapport très intéressant aux Archives Nationales, II, 178, p. 21-40, cité par Fernand Caussy dans *Voltaire seigneur de village*.

(4) 1776, Rivoire, n° 1497.

dent l'après-midi, d'autres à l'entrée de la nuit jusqu'à huit ou dix heures du soir ; l'on y joue des jeux de commerce, l'on y lit des gazettes, la feuille d'avis, l'on disserte sur la politique et l'on raisonne quelquefois de littérature, de commerce et des arts. ... Les femmes ont des sociétés journellement, nommées après-midi, où elles se transfèrent, elles en ont de plus particulières les jeudis et les dimanches, et dans ces différentes assemblées les hommes aimables, polis et honnêtes sont admis lorsqu'ils sont annoncés et agréés, il y a des hommes qui préfèrent ces sociétés à leurs cercles. En été, la plupart des habitants ont ou louent des campagnes agréablement situées, où sont des maisons dont les appartements ont plus ou moins d'étendue selon le prix qu'on y veut mettre ; on y passe paisiblement et délicieusement la belle saison, l'on se lie avec ses voisins, l'on double ainsi ses relations et ses plaisirs. »

Ces passe-temps paisibles, très agréables pour des gens tranquilles, ne semblaient pas suffisants aux jeunes et aux mondains. Aussi réclamaient-ils le théâtre, une des grandes questions du XVIIIe siècle dans cette république d'abeilles qu'était Genève.

« On ne souffre point de comédie à Genève, dit d'Alembert, ce n'est pas qu'on désapprouve les spectacles eux-mêmes, mais on y craint le goût de la parure, la dissipation, le libertinage que les troupes de comédiens apportent avec elles. Cependant ne serait-il pas possible de remédier à cet inconvénient par des lois sévères et bien exécutées sur la conduite des comédiens ? Par ce moyen, Genève aurait des spectacles et conserverait ses mœurs. Les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens, leur donneraient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment qu'il est bien difficile d'acquérir sans ce secours. »

A quoi Rousseau répond par la célèbre lettre à d'Alembert, dont nous n'avons point à parler ici.

Déjà en 1738, lors de la médiation française et sarde, une troupe de théâtre s'était établie au jeu de paume de Saint-Ger-

vais [1]; il y eut une soixantaine de représentations. Le répertoire comprenait des tragédies, *Cinna*, des comédies, *Tartufe*, *L'Avare*, *Le Joueur* et même une pièce de circonstance, *Le Printemps à Genève*, encore en manuscrit à la bibliothèque de Genève. Les acteurs reviennent le 16 avril de l'année suivante, mais ils s'endettent et quittent la ville le 16 août 1739.

Pendant quinze ans on ne joue plus la comédie à Genève.

Lorsque Voltaire est aux Délices, on y donne la comédie, malgré les protestations du Consistoire [2]. Il a l'habileté de faire représenter *Marie Stuart*, du conseiller Tronchin, puis on joue à Tournay [3], près du village de Pregny. En 1760, dès qu'il est installé à Ferney, le philosophe organise une troupe mondaine avec le duc de Villars, Gabriel Cramer, Chapeaurouge, Pictet, Turettini, Boissier et Mmes Denis, de Constant, Gallatin et Rilliet de Normandie. Ce n'était qu'un théâtre de société et Voltaire en voulait un véritable. Rien ne lui coûte pour cela. Il écrit au marquis de Chauvelin, ambassadeur de France à Turin, pour obtenir qu'une troupe s'installe à Carouge sur territoire sarde en 1758. Puis Voltaire détermine M. de Beauteville, ambassadeur de France, à écrire au Conseil « qu'il n'est pas séant qu'un plénipotentiaire français aille prendre du plaisir à Carouge, et que la reine des flots ne possède pas même un méchant théâtre ». Beau-

(1) Le Consistoire ne cessa de réclamer auprès du Magnifique Conseil contre l'autorisation accordée à la requête des ambassadeurs et de leur suite. Malgré les réclamations, la permission donnée en premier lieu pour six mois fut prolongée jusqu'en août 1739

(2) En 1755, le Consistoire ayant fait quelques démarches pour prévenir la comédie qui devait se jouer à Saint-Jean, *le sieur de Voltaire* le fit assurer « en termes les plus exprès qu'il ne se ferait chez lui aucune représentation puisque cela était contraire à nos règlements ».

Le Consistoire s'indigne que des hommes destinés « par leur naissance, leur éducation et leurs talents au gouvernement de l'état, se produisent sur un théâtre, pour mériter les éloges de vrais comédiens », et que de jeunes femmes « qui devraient donner des exemples de modestie, osent se mettre en quelque sorte au rang de comédiennes ». Le Consistoire délègue M. Sarazin auprès du Premier Syndic pour obtenir d'intimer à Voltaire « une défense expresse de faire jouer ou permettre que l'on joue dans sa maison à Saint-Jean aucune pièce de théâtre ».

(3) En 1760, le Consistoire s'inquiète de ce qu'on a représenté plusieurs comédies et tragédies à Tournay « avec tout l'éclat et l'appareil de la comédie publique ». Les spectacles ont continué en juillet, août et septembre « avec un concours extraordinaire de personnes ».

teville rappelle qu'en 1737 les ambassadeurs avaient obtenu l'autorisation d'avoir la comédie. M. de Montpéroux, résident français, appuie cette demande, à laquelle le Conseil fut bien obligé de faire bon accueil.

La troupe de Carouge se transporta bientôt à Châtelaine [1], sur terre de France. Le roi de Sardaigne, sur la requête que lui présenta le Magnifique Conseil, consentit à révoquer le privilège qu'il lui avait accordé. Le bâtiment du théâtre de Châtelaine existe encore. D'après une description de Bordier [2], c'était à l'extérieur un massif rectangulaire de la plus modeste architecture, et à l'intérieur un hémicycle en charpente, portant seulement deux rangs de loges au-dessus du parterre. Le fond des loges était orné d'une draperie peinte en grisaille, et la balustrade d'appui divisée en panneaux, décorés alternativement d'une palmette à la grecque, et d'une couronne traversée par des thyrses en sautoir.

On sut bientôt que la troupe de Châtelaine avait l'intention de jouer le dimanche, et le Consistoire [3] fit opposition aussitôt. Elle n'était pas exactement composée comme la première fois,

(1) En 1765. Le Consistoire apprend que plusieurs des comédiens de la troupe de Châtelaine logent en ville et que l'on débite dans les cafés les « affiches des pièces qui se représentaient ». D'autre part que les voituriers préparent leurs carrosses et les font rouler pour prendre les particuliers qui vont à la comédie de Châtelaine pendant le sermon de l'après-midi, « ce qui cause beaucoup de scandale ». Le syndic de la Garde promit qu'il donnerait des ordres à ce sujet. Les 15 et 22 août, les comédiens continuent à loger en ville. Nouvelle plainte au Premier Syndic. Enfin le 17 avril 1766, le chevalier de Beauteville demande d'introduire la comédie en ville. Le Consistoire est battu et Voltaire l'emporte.

(2) Bordier. Le théâtre de Châtelaine, avec planches de l'architecte Henri Junod, manuscrit prêté obligeamment par M. Théophile Dufour. « En 1867, on pouvait parcourir encore non sans risque le premier rang de ces loges, et la scène assez vaste au-devant de laquelle pendait encore un lambeau de toile jaune comme les palmettes et les thyrses. » Le théâtre de Châtelaine fut vendu aux enchères le 23 mars 1867 (Gampert, notaire). L'année suivante, les propriétaires firent transformer l'immeuble, percer des fenêtres dans la façade, et aménager des appartements.

(3) Archives du Consistoire. Registres du Consistoire, 24 avril 1766 : « Il a été rapporté, qu'il a couru un bruit dans le public, que la troupe des comédiens qui doivent représenter à Genève, lorsque le théâtre y sera établi, se propose de jouer le dimanche à Châtelaine où ils ont un théâtre établi, ce qui détournerait le peuple du Service divin et causerait du scandale lorsqu'on verrait aller à Châtelaine, à la Comédie avant le sermon du soir. Dont opiné, l'avis a été de laisser à la prudence de MM. les Conseillers Buffe et Pasteur de faire à ce sujet les réflexions qu'ils jugeront convenables au Magnifique Conseil. »

comme nous le voyons par la correspondance de Mouchon [1].

Le 16 avril 1766, le Magnifique Conseil [2] décida de déférer aux désirs des plénipotentiaires, en permettant l'introduction de la comédie en ville. Le lendemain, le conseiller Buffe en informa le Consistoire [3].

(1) 8 avril 1766. « Les Comédiens sont revenus à Châtelaine, la plus grande partie ne sont pas les mêmes qui vinrent la première fois, par exemple le fidèle Tancrède avec la tendre Aménaïde, c'est-à-dire Camely et sa femme ne reviennent pas, ni les chevaliers Lorédan et Catane dont j'ignore le vrai nom. Mais en récompense reviennent le bon père Argus (M. de Rosimond), le duc Orbassan (Nicéti), Guillaume (Lecomte) mais non pas son maître, le jeune Michou. Il vient pour remplacer la Camely une bonne actrice de Lyon, qui l'égalera à ce qu'on dit. Ils paraissent être le double de l'autre fois; ils seraient bien entrés à Genève, s'ils n'avaient pas eu un théâtre hors de cette ville. Pendant que je t'écris ils n'ont pas encore fait leur ouverture, leur équipage n'étant pas encore arrivé. »

Correspondance d'Antoine Mouchon. Bibliothèque de Genève.

(2) Registres du Magnifique Conseil. Archives de Genève, 16 avril 1766. M. Jallabert, seigneur syndic, rapporte que, s'étant trouvé hier chez S. E. M. de Beauteville, ce seigneur lui a dit qu'il venait de recevoir une supplique de François Hébrard, directeur de la troupe des comédiens du prince de Condé, dans laquelle ce directeur le prie de vouloir bien le protéger près du Magnifique Conseil pour obtenir la permission de faire entrer la comédie en ville, et lui remit la dite supplique, le priant de la remettre sous les yeux du conseil. M. Jallabert a ajouté que S. E. lui a témoigné qu'elle verrait avec plaisir que le Conseil lui accordât cette demande, et que l'introduction de la comédie ferait plaisir aux plénipotentiaires de Zurich et de Berne. Dont opiné, l'avis a été de déférer aux désirs des plénipotentiaires, en permettant l'introduction de la comédie en ville. M. Buffe a été chargé d'informer demain le Vénérable Consistoire de la résolution du conseil.

(3) Registre du Consistoire. Archives du Consistoire, 17 avril 1766. M. le conseiller Buffe a rapporté qu'il avait été chargé par le Magnifique Conseil d'informer cette vénérable assemblée, que S. E. M. le chevalier de Beauteville avait remis à M. le syndic Jallabert un placet qui lui avait été présenté par le directeur de la comédie établie à Châtelaine, rière le territoire de France, que ce placet tendait à obtenir la permission d'établir dans cette ville un théâtre pour y représenter la comédie. S. E. a dit que si le conseil ne trouvait pas trop d'inconvénient à accorder cette permission, elle verrait avec plaisir qu'elle fût accordée. Que les seigneurs plénipotentiaires de Zurich et de Berne (Henry Escher et Jean-Conrad Heidegger) le verraient aussi avec plaisir. Qu'une partie des seigneurs plénipotentiaires de Zurich et de Berne ont témoigné la même chose à M. le syndic Jallabert [en marge, Beat-Sigismond Ousspurguer et Frédéric Sinner]. Que vu le rapport que M. le syndic en a fait au conseil, l'avis a été qu'il y avait lieu d'agréer à la réquisition de S. E. M. le chevalier de Beauteville, et en conséquence d'accorder au directeur de la comédie la permission par lui demandée. Dont opiné, l'avis a été de remercier le Magnifique Conseil en la personne de M le conseiller Buffe de cette communication, et de prier en même temps M. le conseiller de témoigner au Magnifique Conseil, que le Consistoire ne peut voir qu'avec peine que les circonstances aient mis le Magnifique Conseil dans le cas de permettre la comédie dans cette ville, mais que le Consistoire a lieu d'espérer de la sagesse et de la piété du Magnifique Conseil, que cette permission cessera avec les circonstances, qu'il voudra bien ordonner, que la comédie ne puisse être représentée les jours de dimanche, et pendant les semaines qui précèdent et suivent les communions, et qu'il veillera à prévenir les inconvénients qui en peuvent résulter quant aux mœurs.

« Nous aurons, dit Dupan, cette comédie à Genève, le Conseil l'a permis, on construira un théâtre de bois, mais on n'est pas encore convenu du lieu où on le placera. » (1er avril 1766). Au début de juillet, on jouait déjà. « Nous avons la comédie à Genève, où je doute que l'entrepreneur fasse ses affaires. Le Conseil des Vingt-Quatre a défendu à ses sujets d'y aller, tout est affaire de parti. » (1er juillet 1766.)

D'après le registre de l'hôpital (1), on voit que la comédie n'était pas aussi fréquentée que le régisseur s'en était flatté, c'est pourquoi il demande une diminution du droit des pauvres, ce qui lui fut accordé.

Voltaire, enchanté d'avoir enfin obtenu ce qu'il désirait, fit venir en septembre (2) 1766 toute la troupe au château de Ferney.

« J'étais dans une si horrible mélancolie, écrit-il à d'Argental, que pour me guérir j'ai fait venir toute la troupe des comédiens de Genève au nombre de 49 en comptant les violons. J'ai vu, ce que je n'avais jamais vu, des opéras-comiques ; j'en ai vu quatre. Il y a une actrice bien supérieure, à mon gré à Mlle Dangeville, mais ce n'est pas en beauté, elle est pourtant très bien sur le théâtre. Elle a par dessus Mlle Dangeville le talent d'être aussi comique en chantant qu'en parlant. Il y a deux acteurs excellents, mais rien pour le tragique, ni pour le haut comique, en aucun lieu du monde. Cela prouve évidemment que le cothurne

(1) Registre de l'Hôpital. Archives de l'Etat. 7 juillet 1766. M. le Syndic a rapporté que MM. les conseillers Mallet et Tronchin, seigneurs commis sur les spectacles, lui ont dit que la comédie n'étant pas aussi fréquentée que l'entrepreneur s'en était flatté, il se proposait de baisser le prix des places, et qu'il priait cette noble direction, de vouloir bien lui faire un rabais proportionné sur les 6 sols par billet qui reviennent à l'hôpital, à moins qu'on ne veuille se contenter de 10 écus, soit 105 deniers (?), qu'il offre à forfait pour chaque représentation. Sur quoi opiné, l'avis a été d'accepter cette offre, mais seulement pour un mois, et sans tirer à conséquence pour l'avenir. 21 décembre 1766. M. le Syndic a rapporté que S. E. M. le chevalier de Beauteville, de même que M. le Résident de France, lui ont dit que le spectacle est si peu fréquenté dans les conjonctures présentes, que ce que les comédiens en retirent peut à peine suffire à payer les frais, qu'ils prient donc la noble direction, de vouloir bien se relâcher à leur égard, et les traiter favorablement. Sur quoi opiné, l'avis a été de réduire ce qu'ils doivent payer à l'hôpital à 6 écus par chaque représentation, et ce jusqu'au 1er février prochain.

(2) Correspondance de Dupan, 13 septembre 1766. Les comédiens pendant cette semaine de vacances ont joué 2 fois à Ferney, mais il n'y est allé personne de Genève.

est à tous les diables, et que la nation est entièrement tournée aux tracasseries parlementaires, aux horreurs abbévilliennes [condamnation du chevalier de la Barre] et à la farce. J'ai vu aussi jouer *Henri IV*, vous croyez bien que cela n'a pas déplu à l'auteur de *La Henriade*. » (19 septembre 1766.)

Hennin parle de ces représentations dans une lettre du 18 septembre 1766 [1]. « Mme Denis a voulu faire voir à son oncle des opéras-comiques, dont il n'avait point l'idée; elle a fait venir toute la troupe de Genève. On a donné pour la première fois *Le Roi et le Fermier* [2] et *Annette et Lubin* [3], la seconde fois *La Chasse d'Henri IV* [4] et *Rose et Colas* [5]... Le spectacle a été suivi d'un grand souper et puis d'un bal. »

Il est probable que la troupe a donné à Ferney les mêmes opéras qu'à Genève puisque Picot raconte dans ses Souvenirs [6] qu'il entendit à cette époque : *Rose et Colas*, *La Fée Urgèle*, *Le Bûcheron*, *Le Tonnelier*, *On ne s'avise jamais de tout*, et *Tom Jones*. Grétry lui-même nous dit dans ses Mémoires : « J'entendis des opéras-comiques pour la première fois. *Tom Jones*, *Le Maréchal*, *Rose et Colas* me firent grand plaisir lorsque j'eus pris l'habitude d'entendre chanter le français, ce qui m'avait paru d'abord désagréable [7]. »

Tom Jones, de Poinsinet et Philidor, avait été représenté aux Italiens l'année précédente en février 1765. *Le Maréchal*, de Philidor également, avait été créé quelques années auparavant. Ces deux belles partitions étaient d'une harmonie et d'une instrumentation modèles pour l'époque. Philidor emploie déjà l'harmonie imitative, un air du *Maréchal* est accompagné du

(1) Bibliothèque de l'Institut, lettres de Hennin à Legendre, dossier Hennin.

(2) *Le Roi et le Fermier*, opéra en trois actes de Sedaine et Monsigny, avait été joué aux Italiens en 1762.

(3) *Annette et Lubin*, comédie en un acte et en vers de Favart et de l'abbé de Voisenon, musique de Blaise, joué en 1762.

(4) *La Chasse de Henri IV*, dont parle Voltaire, n'est peut-être ni *Henri IV ou la bataille d'Ivry*, de Rozoi et Martini de 1774, ni *La Partie de Chasse*, de Collé, de la même année; il s'agit sans doute d'une pièce italienne de Sticotti et Morambert, *Les Événements de la Chasse*, créée en 1759 à la Comédie italienne.

(5) *Rose et Colas*, de Sedaine et Monsigny, joué en 1764.

(6) P. Picot, Souvenirs manuscrits, prêtés obligeamment par M. F. Choisy.

(7) Mémoires, t. I, page 130.

bruit de l'enclume, un autre d'un carillon de cloches. C'est donc à Genève que Grétry s'est initié à l'opéra-comique français.

« J'eus bientôt envie d'essayer mes talents sur la langue française, et cet essai n'était pas inutile, avant de songer à la capitale de la France. Je demandais partout un poème, mais, quoiqu'il y ait beaucoup de gens d'esprit à Genève, on était trop occupé des affaires publiques pour donner audience aux muses [1]. »

On peut reconstituer en partie la troupe dirigée par Rosimond, par une indication de Picot : « J'y avais vu représenter par de bons acteurs : Monvel, la Jonveau, la Gorion, la Sainval et son mari, de charmants opéras » et grâce aux registres des permissions accordées aux catholiques romains en 1766 [2]. Nous y trouvons Darsis [3], Montral [4], Bernard de Lior [5], la demoiselle Arnaud [6], le sieur de Saint-Ville [7], Dutilleul [8], Châteauneuf [9], sa femme et sa fille, Merdelet, Bertrand [10], Restier [11], la dame Michu, le nommé Le Comte [12], Bigotini [13], arlequin, et Gorion [14], danseur; enfin pour les décors le sieur Dardignac [15], peintre de Toulouse. Comme ils n'étaient pas fournis de bons acteurs pour le tragique,

1 Mémoires, t. I, p. 131.

(2) Archives d'État à Genève.

(3) 26 avril, sieur Darsis, comédien et sa femme, deux petits enfants et ses deux sœurs chez la veuve Bérard.

(4) 2 mai, permis au nommé Montral de Mont-en-Hainaut, et Ursule Bonnefoy son épouse, de Versailles, et sa mère, de rester en ville (en marge comédiens).

(5) 10 mai, Bernard de Lior, comédien, chez maître Guillaume, tailleur.

(6) 21 juin, demoiselle Arnaud, comédienne, chez les mariés Oddos à la Tourde Boël.

(7) 21 juin, sieur de Saint-Ville et sa femme, comédien, chez le sieur Leblond et son beau-frère.

(8) 23 juin. Le sieur Dutilleul comédien, chez le sieur Augière, tailleur, avec sa femme et une servante, à la Tour de Boël, sont chez le sieur Portallié, est entré Lochon et Gorion frères (*sic*).

(9) 24 juin. Châteauneuf, sa femme et sa fille, et le nommé Merdelet, tous comédiens, chez la veuve Jaran.

(10) 28 juin. Guillaume Bertrand, sa femme et trois enfants et Louis Compagnon comédiens chez le sieur Louis Morel, vers Rive.

(11) 1er août, Restier, sa femme et une servante, la dame Michu, deux fils et une servante, de la troupe des comédiens, chez le sieur Chérubin.

(12) 5 août, le nommé Le Comte, comédien, pour loger chez le sieur Vevieux guimpier, dans la maison de la Corbière.

(13) 21 juin, Bigotini, arlequin et sa fille chez Reimbac.

(14) 21 juin, Gorion danseur des comédiens chez le sieur J. Ant. Quello, à la Tour, de Boël.

(15) 14 mai. Le sieur Dardignac de Toulouse, peintre pour la comédie chez la veuve Carol.

le directeur Rosimond fit venir Mme Lebrot, directrice de la Comédie de Lyon. « Elle est fort vieille, écrit Mouchon [1] le 28 décembre 1766. Elle a représenté avec succès, dix-huit fois de suite, dans des tragédies où elle faisait les rôles de mère, surtout dans *Athalie*. Après son départ, comme les directeurs voyaient qu'il ne venait pas beaucoup de spectateurs, ils ont encore engagé M. et Mme Camely à venir ici pour un mois ou deux. Ils arrivèrent ici le 26 novembre, et débutèrent le surlendemain par *Tancrède*. J'ai été beaucoup satisfait du *Père de Famille*, dont j'ai vu la seconde représentation. Ils vont repartir pendant les fêtes de Noël, après avoir représenté pour leur bénéfice une tragédie nouvelle de M. Voltaire. » Par la correspondance de Dupan, nous voyons qu'il s'agit de l'*Olympie*. 4 novembre 1766. « Les comédiens donnent aujourd'hui pour la quatrième fois de suite *Olympie*, de Voltaire ; une actrice qui se jette de bonne grâce dans le feu, et la décoration y attirent une foule si grande, qu'on renvoya hier trois ou quatre cents personnes. Notre peuple aime la tragédie et, sans goût, bat des mains pour les plus mauvais acteurs. Une actrice de Lyon, grosse comme deux madame Cerber, est venue pour quinze jours et repart demain [2]. »

Quant au théâtre lui-même, de construction très simple, en bois, il s'élevait à la Place Neuve, vers le jardin des Bastions. Il pouvait contenir environ huit cents personnes ; à l'entrée, un petit foyer, comme chauffage des chaufferettes, et comme éclairage, un lustre de chandelles. Pour produire les effets de nuit sur les rares toiles à la détrempe que l'on appelait déjà décors, un cylindre en papier huilé descendait des combles et venait se placer autour du lustre. Bien des fois le cylindre prit feu au moment d'une scène tragique et mit en émoi les spectateurs.... La salle, décorée à la hâte, l'était sans goût, on l'appelait la Grange des étrangers ou la Grange broute-en-ville [3].

(1) Lettres de Mouchon à son frère. Manuscrits Bibliothèque de Genève.
(2) Correspondance Dupan.
(3) Besançon. *Histoire du Théâtre de Genève*.

Mouchon [1], dans ses lettres, nous donne quelques détails sur la construction.

4 août 1766 : « Le théâtre composé de trois étages de loges, est bâti à l'entrée du bastion Bourgeois. Il est un peu plus vaste que celui de Châtelaine qui subsiste toujours. »

Et le 28 décembre de la même année : « Tu ne seras pas fâché que je te dise quelque chose sur l'état de notre théâtre. Je crois t'avoir dépeint la manière dont on l'a construit dans mon dernier billet. Ils l'ont fait plâtrer depuis peu, de tous côtés, pour préserver du froid. Pour la commodité des spectateurs, on fait un foyer à l'entrée, on loue des chauffe-pieds dans le théâtre et il y a un grand mortier au milieu du parquet. Vis-à-vis du théâtre, est bâti le café desservi par les cafetiers de Genève. »

C'est dans ce théâtre que fut créé le premier opéra de Grétry :

« Les comédiens de Genève, nous dit-il [2] donnèrent alors l'opéra d'*Isabelle et Gertrude*, qu'on avait représenté depuis peu au théâtre italien de Paris. Le poème fit plaisir mais la musique parut faible. Je résolus de faire mon premier essai sur ce poème de Favart. Je n'éprouvai pas trop de difficultés ; il est vrai que je ne connaissais pas la rigidité de la langue, et que j'employais toutes les voyelles pour faire des roulades ». Grétry reprit donc l'*Isabelle et Gertrude* de Favart, qu'il entendit d'abord avec la musique de Blaise [3].

Isabelle et Gertrude est tirée d'un conte en vers de Voltaire : *Gertrude ou de l'éducation d'une fille.*

Mes amis l'hiver dure et ma plus douce étude
Est de vous raconter les faits des temps passés.
Parlons ce soir un peu de Madame Gertrude.
Je n'ai jamais connu de plus aimable prude....
Son maintien était sage et n'avait rien de rude,
Ses yeux étaient charmants, mais ils étaient baissés.

(1) Lettres de Mouchon.

(2) Mémoires, t. I, page 130.

(3) La partition de Blaise avec quelques airs de Gluck a été reprise en 1783 au théâtre Trianon avec Marie-Antoinette dans le rôle d'Isabelle. Plus tard en 1822 à la Gaîté avec des arrangements qui ne devaient pas être très heureux. Enfin en 1914 à la salle Villiers, et en avril 1920 par la Petite Scène chez Mme la comtesse de Béarn

Mme Gertrude avait une fille nommée Isabelle. Or, un soir qu'Isabelle

Respirait dans la nuit sous un ombrage frais,

elle entend du bruit dans l'oratoire de sa mère, elle approche, elle écoute, elle entend soupirer et murmurer le nom d'André. Le lendemain sa mère répond à ses questions qu'elle invoquait saint André. Isabelle ne pensa pas mal faire de choisir saint Denis.

Denis fut aimé d'elle,
Et plus d'un rendez vous confirma leur amour,
Gertrude les surprit et se mit en colère.
La fille répondit : Pardonnez-moi, ma mère,
J'ai choisi saint Denis comme vous saint André.

Voici la morale, qui porte bien le caractère du XVIIIe siècle :

Il n'est jamais de mal en bonne compagnie.

Tel est le conte de Voltaire, voyons ce qu'en fait Favart dans sa comédie en un acte et en vers, mêlée d'ariettes, représentée pour la première fois à Paris le 14 août 1765 avec la musique de Blaise et en 1766-1767 à Genève avec celle de Grétry.

En faisant imprimer le libretto d'*Isabelle et Gertrude* [1] en 1765, quelques mois après la première représentation. Favart [2] rappela dans l'avertissement qu'il devait le sujet à Voltaire. « Je n'ai garde de m'attribuer le mérite de cet ouvrage, je n'en dois le succès qu'à l'immortel auteur qui m'en a fourni l'idée. Une seule étincelle de son génie suffit pour animer, c'est le feu créa-

dans son théâtre de la rue Saint-Dominique. La Petite Scène est un groupe mondain d'amateurs, fondé il y a quelque dix ans pour rechercher et pour jouer des ouvrages de l'ancien répertoire. Dispersé par la guerre il s'est reconstitué avec comme chef d'orchestre Félix Raugel et comme secrétaire le vicomte Xavier de Courville qui écrivit dans *La Revue critique* du 25 mai 1914 un intéressant article sur *Isabelle et Gertrude* et qui a eu l'obligeance de me l'envoyer.

(1) Aux Archives Nationales de Paris, on trouve le livret d'*Isabelle et Gertrude* sans nom d'auteur, sous la cote F. 18, 642.

(2) Voir la thèse d'Auguste Font sur Favart, et Julien, *La Comédie à la Cour*.

teur. » A quoi Voltaire répondit dans le *Mercure de France* de 1765 :

J'avais un arbuste inutile
Qui languissait dans son canton ;
Un bon jardinier de la ville
Vient de greffer mon sauvageon.

Je ne recueillais de ma vigne
Qu'un peu de vin grossier et plat,
Mais un gourmet l'a rendu digne
Du palais le plus délicat.

Ma bague était fort peu de chose,
On la taille en beau diamant.
Honneur à l'enchanteur charmant
Qui fit cette métamorphose !

L'indication de la scène est jolie.

« Le théâtre représente un jardin agréable, mais qui a l'air d'une solitude. On y voit de grands arbres touffus qui forment des allées. A droite est un pavillon d'architecture sur une terrasse à laquelle on monte par cinq ou six degrés.... Il y a une porte secrète qui répond à un petit sentier couvert de myrthes, de jasmin et de roses. Le ciel est sans nuages, et la lune qui est dans son plein, paraît au-dessus des arbres, et éclaire tout le jardin. »

Pendant que l'orchestre joue l'ouverture, Dupré, couvert d'un grand manteau, entre mystérieusement dans le pavillon, qui s'éclaire peu après. Ce veuf sérieux vient rendre visite à Mme Gertrude son amie, tandis que son neveu Dorlis chante une jolie sérénade pour Isabelle, dont il est amoureux : « O nuit, charmante nuit, sois propice à l'amour. » Cependant Isabelle est descendue au jardin pour prendre le frais. Elle voit de la lumière dans le pavillon, elle écoute et entend soupirer. Comme elle a entendu une partie de la conversation, dame Gertrude imagine de lui faire croire qu'elle conversait avec une « intelligence », nous dirions un esprit, qui avait pris la forme de M. Dupré, juge de la prévôté. L'innocente Isabelle, en se reti-

rant, rencontre Dorlis dans le jardin, elle le prend aussitôt pour une intelligence :

Isabelle. — Vous ne pouviez prendre une forme qui me plût davantage.

Dorlis. — Je n'y comprends rien, mais elle m'enchante.

Survient la voisine, Mme Furet, soupçonneuse et mauvaise langue, qui croit plaire à Dupré. Tout le monde se rencontre enfin dans le pavillon. M. Dupré annonce son prochain mariage avec dame Gertrude et demande la main d'Isabelle pour son neveu.

Favart n'a pas su conserver dans sa comédie tout le charme du conte original, encore qu'on y trouve quelques jolis vers, ceux-ci par exemple faisant allusion aux toilettes noires que préfère dame Gertrude :

> Ainsi l'on voit dans un bocage sombre,
> Les rayons du soleil se jouer avec l'ombre.

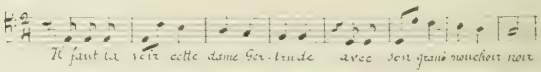
Il n'est point inutile de rappeler le jugement de La Harpe [1], sur le livret. « Le sujet d'*Isabelle et Gertrude* exigeait beaucoup plus de ressources que *Les trois sultanes*, où l'auteur n'avait fait que mettre le conte en scènes, dont le fond était tout tracé; il fallait ici quelque invention, et le conte ne donnait rien qu'un bon mot, où la religion n'était pas plus ménagée que la morale ne l'est dans les galanteries de la mère et de la fille. La petite fable imaginée par Favart est très ingénieuse; elle réunit la vraisemblance et la décence, et l'on ne pouvait tirer un meilleur parti des rêveries aussi froides qu'absurdes débitées dans le comte de Cabanis, et qui trouvent encore aujourd'hui de très sérieux croyants dans ce siècle de lumières. Le personnage de la fausse dévote, Mme Furet, sert très adroitement à amener un dénouement qui semblerait brusqué s'il n'était clairement nécessité par les circonstances, grâce à la présence d'esprit de Dupré et au caractère bien établi de Mme Gertrude. Cette pièce est sans contredit celle où l'auteur a mis le plus d'art, quoiqu'elle ne soit que d'un acte, mais il ne saurait être mieux rempli, et chaque

1) La Harpe, *Cours de Littérature*, tome XII, p. 370.

scène est une situation. La chimère des intelligences aériennes répand dans le dialogue des traits d'une gaieté fine ou d'une innocence naïve qui amusent également. En un mot, *Isabelle et Gertrude* me paraît ce que l'auteur a fait de mieux en opéra-comique comme *La chercheuse d'esprit* en vaudeville. »

Quant à la partition musicale, on la croyait perdue, brûlée dans l'incendie du théâtre de Genève en 1768. On n'en connaissait qu'une phrase citée par Grétry [1] :

« Je me rappelle le premier trait où je crus saisir la nature et la vraie déclamation. Cette découverte que d'autres avaient faite avant moi, me fit concevoir des espérances flatteuses pour l'avenir, c'est pourquoi je la rapporte. Dorlis, parlant à son oncle, dit de Mme Gertrude qu'il veut couvrir d'un léger ridicule :



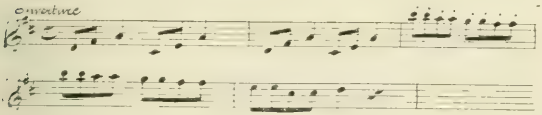
« On voit que l'expression est naturelle et vraie, et que j'avais singulièrement mis en usage le précepte des *e* muets que m'avait donné Voltaire. l'on voit aussi que je ne les retranchai pas tous, mais seulement lorsqu'ils m'embarrassaient. »

Un heureux hasard nous a fait retrouver la partition d'*Isabelle et Gertrude* dans le fond musical très riche et trop peu connu de la Bibliothèque Nationale, à Paris, sous la cote Vm 5 98 *bis*. Ce n'est pas une partition d'orchestre, c'est la réunion des parties séparées, reliées ensemble et pas toujours dans l'ordre voulu. Les six premiers morceaux sont : Le duo *d'Isabelle et Dorlis*, l'air d'*Isabelle : Quel air pur*, l'andante qui précède le duo : *Un secret ennui ;* l'air : *Il prend ma main ;* le vaudeville et le chœur final : *Rendez-vous*. Puis vient toute la partie du premier violon et successivement celles du second violon, de l'alto, de la basse, du premier haut-bois, du second haut-bois, du premier cor et du second cor.

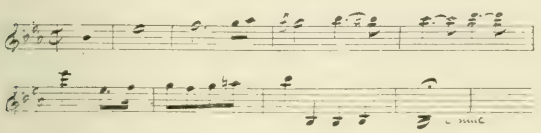
1 Mémoire, t. I, page 142.

Cette partition comprend, outre l'ouverture et le chœur final, seize morceaux.

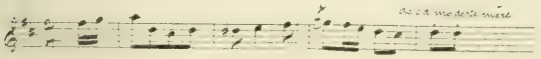
L'ouverture allegro assai débute en ré majeur; le premier thème, d'allure assez dégagée, n'a rien de très caractéristique; le second thème est assez banal. Ce n'est pas encore l'ouverture inspirée par le sujet de la pièce, comme Grétry l'écrira plus tard, c'est un simple lever de rideau, écrit pour premier et second violon, alto, basse, premier et second haut-bois, premier et second cor.



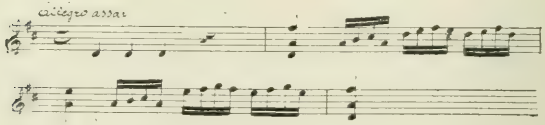
N° 1. Largo en mi bémol majeur, est l'introduction de la sérénade : *O nuit, charmante nuit*, morceau de chant auquel Grétry devait avoir donné tous ses soins, et qui est malheureusement perdu. Nous avons le premier et second violon, alto, basse, premier et second haut-bois, premier et second cor.



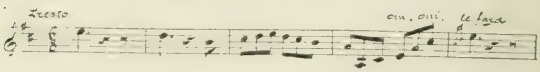
N° 2. Allegro moderato en ré majeur : *De sa modeste mère.* La partie de chant manque, nous avons le premier et second violon, alto et basse.



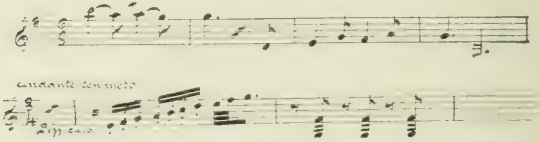
N° 3. Allegro assai en ré majeur : *Téméraire.* Nous avons le premier et second violon, alto, basse, premier et second haut-bois, premier et second cor.



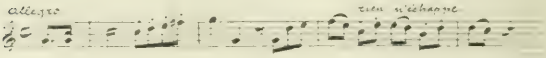
N° 4. Presto en la majeur : *Oui, oui, le fard.* Nous avons le premier et second violon, alto et basse ; le chant manque.



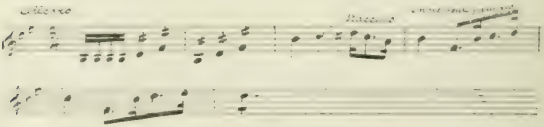
N° 5. Allegretto en sol majeur, duo : *Eh non, dame Gertrude.* Le chant manque ; nous avons le premier et deuxième violon, alto, basse, premier et deuxième haut-bois, premier et deuxième cor.



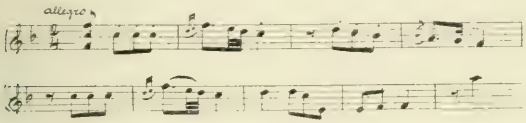
N° 6. Allegro en do majeur : *Rien n'échappe à sa vigilance.* Le chant manque ; nous avons le premier et deuxième violon, alto, basse, premier et second haut-bois, premier et second cor.



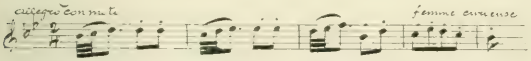
N° 7. Allegro en si bémol majeur : *On ne peut jamais.* Pas de chant, mais le premier et second violon, alto, basse.



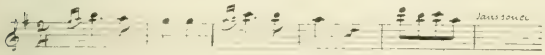
N° 8. Allegro en fa majeur : *Rompons ensemble.* Le premier et second violon, alto, basse, le premier et second haut-bois, premier et deuxième cor, pas de chant.



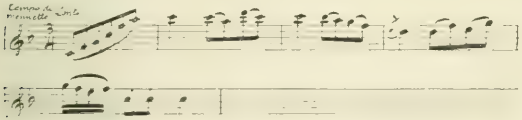
N° 9. Allegro con moto en si bémol majeur : *Femme curieuse,* premier et second violon, alto, basse, pas de chant.



N° 10. Allegro en sol majeur : *Sans souci.* Premier et second violon, alto, basse, premier et second haut-bois, premier et second cor; pas de chant.

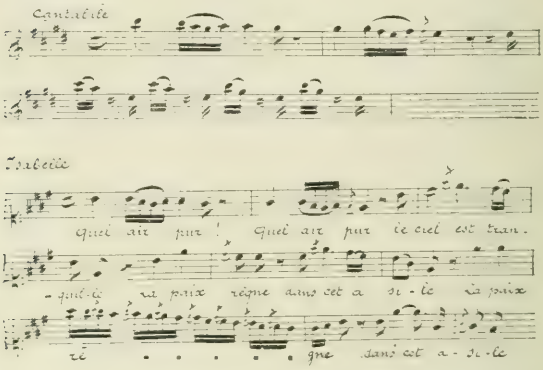


N° 11. Tempo di Minuetto lento, en fa majeur : *Vous me faites bien de l'honneur.* Premier et second violon, alto, basse, pas de chant.

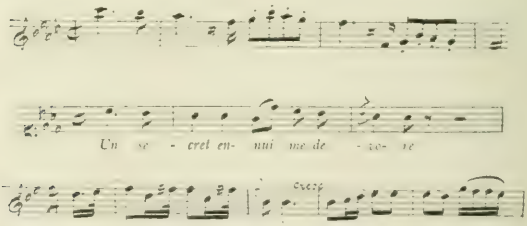


N° 12. Cantabile en mi majeur : *Quel air pur.* Premier et second violon, alto, basse. Ce morceau est très expressif; quoique avec des moyens très simples, Grétry a su rendre admirablement le sens du texte. Le premier et le second motifs renferment des harmonies d'un caractère calme ; le rythme, do, la, mi, — do, la, mi, — si, sol, mi, — si, sol, mi, — est

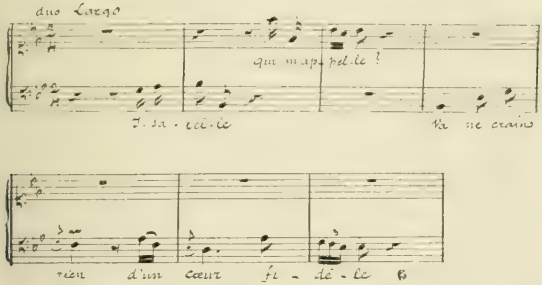
original, puis vient un effet de syncope destiné à marquer le trouble du cœur d'Isabelle. L'air débute en mi majeur, module en do dièze mineur, ton relatif, et se termine par une jolie modulation.



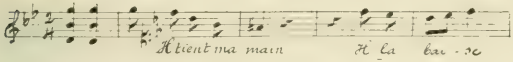
N° 13. Andante con sordini, en fa mineur : *Un secret ennui*, chant, premier et second violon, alto, basse. Cet air, un peu dans le style de Gluck, est extrêmement expressif ; la phrase « Si rien ne satisfait mon cœur » a du sentiment. La ligne des violons remplace à la fin les vocalises obligées.



N° 14. Andante largo en fa mineur, duo : *Isabelle qui m'appelle*, chant, premier et second violon, alto, pas de basse.

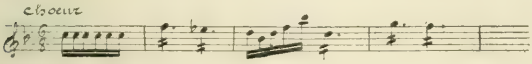


N° 15. Allegro en sol mineur : *Il tient ma main*, duo d'Isabelle et Dorlis, chant, premier et second violon, alto, pas de basse.



N° 16. Vaudeville en fa majeur : *On vous expliquera*, premier et second violon, alto, pas de basse.

Chœur en fa majeur : *Rendez-vous*, premier et second violon, alto, premier et second haut-bois, premier et second cor, pas de basse.



On voit que cette partition, jusqu'ici absolument inconnue, est incomplète surtout au point de vue du chant ; il faut espérer qu'un jour ou l'autre, dans quelque album du XVIIIe siècle, on retrouvera les parties de chant, ce qui permettra de reconstituer la partition en entier et de pouvoir l'étudier de plus près. Comme

écriture musicale, elle ne semble pas marquer un grand progrès sur le *Confitebor*. Quelques airs ont de la grâce et du charme, les numéros 12 et 13 mériteraient bien de sortir de l'oubli. Peut-être le compositeur a-t-il employé les meilleurs motifs dans ses compositions suivantes.

Grétry nous a raconté lui-même dans ses Mémoires un épisode de la première représentation d'*Isabelle et Gertrude*. « Un musicien de l'orchestre, maître à danser [1], vint chez moi pour me dire que les jeunes gens de la ville, pour suivre l'usage de Paris, m'appelleraient après la pièce. Je n'ai, lui dis-je, jamais vu cela en Italie. — Vous le verrez, me dit-il, et vous serez le premier auteur qui ait reçu cet honneur dans notre république. J'eus beau me défendre, il voulut absolument m'enseigner à faire une révérence avec grâce. Dès que l'opéra fut fini, on me demanda effectivement à plusieurs reprises, et je fus obligé de paraître pour remercier le public ; mon homme, dans son orchestre, me criait : Ce n'est pas cela.... point du tout.... mais allez donc.... — Qu'as-tu donc ? lui dirent ses confrères. — Je suis furieux, j'ai été exprès chez lui ce matin, pour lui apprendre à se présenter noblement, voyez si l'on peut être plus gauche et plus bête [2]. »

Ce premier opéra de Grétry eut six représentations, ce qui était beaucoup pour une petite ville.

Le succès d'*Isabelle et Gertrude* est confirmé par une correspondance du temps [3]. « On écrit de Genève : On vient de donner à l'Opéra-Comique de cette ville *Isabelle et Gertrude* de Favart, avec une nouvelle musique de Grétry. On ne peut rien ajouter aux applaudissements qu'a reçus à juste titre le compositeur. La musique est remplie d'idées neuves, d'un genre noble et relevé, et ses accompagnements sont fort brillants et variés.

(1) Il s'agit probablement de Dubois, maître à danser, qui, d'après le rôle des dizaines de 1763, habitait avec sa femme la maison Barde, au second étage. D'après le registre des permissions, le 29 juillet 1767, on a prolongé pour six mois la permission accordée au sieur Magnin de loger le sieur Médard Dubois, parisien, maître de danse.

(2) Mémoires, t. I, page 143.

(3) Cité par Grégoir, *Les Gloires de l'Opéra*, tome II, page 321.

Cette pièce a été bien exécutée par les acteurs. Grétry a augmenté le poème de quelques ariettes pour faire briller le talent de Mlle Gorion, qui joua avec succès le rôle de Gertrude. L'auteur travaille à un nouvel opéra qu'on attend avec une grande impatience. »

En dépit des fréquentes objections faites par le Consistoire [1], la saison du théâtre de Genève dura jusqu'en avril 1767, et pendant ces neuf mois, la troupe donna cent quatre-vingt-quatre représentations [2], soit environ cinq représentations par semaine, ce qui est énorme pour l'époque.

[1] Archives du Consistoire. Registres du Consistoire. 22 janvier 1767. Il a été proposé que dans un temps aussi fâcheux et critique dans lequel nous nous trouvons à présent, s'il ne conviendrait pas que la comédie ne continuât plus, et de se convoquer extraordinairement à la huitaine pour en délibérer.

29 janvier. M. le Modérateur a dit que cette Vénérable était assemblée aujourd'hui extraordinairement pour délibérer sur la proposition faite jeudi dernier au sujet de la comédie, dont les représentations continuent. Il a fait lire le registre de jeudi dernier sur la proposition qui y fut faite, et celui du 17 avril 1766 où il est fait mention des raisons qui déterminèrent le Magnifique Conseil à permettre dans cette ville la comédie. Dont opiné, l'avis a été de charger M. le Modérateur, et M. Mollet, ancien, d'aller à M. le Ier Syndic, pour lui représenter au nom de cette vénérable assemblée, que les circonstances qui ont engagé le Magnifique Conseil à permettre la comédie dans cette ville ayant cessé, et vu la situation fâcheuse et critique où se trouve à présent notre ville, on prie le Magnifique Conseil de vouloir bien là-dessus réfléchir et faire cesser la comédie le plus vite possible.

Registres du Conseil, 30 janvier 1767. Monsieur le Premier a rapporté que le spect. Sarasin, modérateur et Gabriel Mollet, ancien du Vénérable Consistoire étaient venus chez lui pour lui faire part des réflexions qu'on a fait au Consistoire sur la comédie tolérée dans cette ville dans des circonstances affligeantes pour la République, et lui avaient dit que le V. C. espère que le Conseil ordonnera aux comédiens de se retirer dans le temps qu'il le jugera convenable, sur quoi opiné, l'avis a été qu'on doit prévenir les comédiens qu'ils feront bien de se retirer lorsque la rigueur du froid sera passée.

5 février 1767. M. le Modérateur a aussi rapporté qu'il avait eu l'honneur de voir M. le Ier Syndic, qui lui avait dit que le Magnifique Conseil s'était occupé de cet objet avant que le Vénérable Consistoire eût fait sa représentation à ce sujet, que M. le conseiller Mallet avait été chargé de faire savoir aux comédiens qu'ils devraient se retirer lorsque la saison le permettrait.

12 mars 1767. Il a été proposé s'il ne conviendrait pas de réitérer au Magnifique Conseil la demande de renvoyer les comédiens qui représentent encore sur le théâtre qu'ils ont dans cette ville. Dont opiné, l'avis a été qu'il n'y avait pas lieu de faire, quant à présent une nouvelle réquisition à ce sujet au Magnifique Conseil.

9 avril 1767. S'il ne serait pas convenable de délibérer s'il y a quelque chose à faire pour prévenir le retour de la comédie dans cette ville. Dont opiné, l'avis a été qu'il n'y a rien à faire quant à présent.

(2) Registres de l'Hôpital. 15 avril 1767. M. le directeur Baraban a rapporté que la comédie a fini samedi dernier 11 courant, et qu'il y a eu pendant l'espace de neuf mois qu'elle a séjourné dans cette ville, 184 représentations, qui ont produit à l'Hôpital 4778.8.6 soit 16734 6 deniers ; que Jacob Nicoud demande pour sa peine d'y avoir assisté, etc.

Mouchon écrit à son frère le 19 juillet 1767 [1] : « Je ne puis te contenter sur l'article des comédiens que fort brièvement. Ils ont eu ordre de quitter Genève après Pâques, leur donnant à espérer d'y rentrer après la pacification de nos affaires. Ils n'y rentreront que trop ; malgré les bons citoyens, le goût de la comédie est trop imprimé dans le haut et chez le plus grand nombre des particuliers pour qu'on leur en refuse l'entrée. Ainsi console-toi, le théâtre du Bastion bourgeois subsistera toujours. Que d'heureux moments j'y ai passés moi-même ! M. Rosimond a conduit sa troupe à Grenoble comme par entrepôt. Camély et sa femme en sont les premiers acteurs. »

Le théâtre de Genève fut complètement détruit par un incendie dans la nuit du 5 au 6 février 1768. « En me réveillant samedi à une heure du matin, dit Dupan [2], je fus surpris d'apercevoir ma chambre éclairée d'une lumière rouge, je crus d'abord qu'il y avait quelque feu dans le voisinage. Je me jette à bas du lit, et avec mes pieds goutteux je me traîne vers la fenêtre. Je vois au-dessus et derrière les maisons Boissier le ciel d'une couleur de feu très vif, les maisons de la rue éclairées comme en plein jour, je n'entends aucun bruit et personne ne passe dans la rue. Je pensai à une aurore boréale, mais ce n'était pas le côté où l'on peut en voir. Je me remets au lit, je sonne, mon laquais vient et me dit : J'étais sorti pour savoir où était le feu, j'ai rencontré un monsieur qui m'a dit : C'est le théâtre de la comédie qui brûle, on y a mis le feu à dessein, rentrez chez vous. Je me renfonçai dans mon lit, où je ne dormis guère. Ce théâtre était au bout du bastion de la promenade, près de la porte Neuve, sous les terrasses Boissier. On le laissa brûler sans entreprendre d'éteindre le feu, heureusement le temps était calme ; s'il eût soufflé du vent du midi ou du couchant, les

22 avril 1767. M. le directeur Barban a rapporté qu'il a réglé avec Jacob Nicoud, huissier de la maison, au prix de 1, sols par chaque représentation, la peine d'avoir assisté à la comédie et recueilli l'argent de la portion qui en revenait à l'Hôpital, ce qui lui a été payé par M. l'Hospitalier, et qui a été approuvé.

1 Correspondance inédite d'A. Mouchon. Bibliothèque de Genève.

(2) Correspondance de Dupan à Freudenreich. Bibliothèque de Genève.

maisons Boissier eussent été en danger. Le peuple vint voir le spectacle comme on voit un feu de joie. Il était encore dû mille écus à des charpentiers sur ce théâtre, ce sont eux vraisemblablement qui perdront le plus. On fait des informations pour découvrir les incendiaires. »

On voit par une lettre de Hennin [1] au duc de Choiseul que c'était une perte d'environ 25.000 livres pour la troupe. Le directeur Rosimond fut complètement ruiné.

Las que devint le pauvre entrepreneur,
Ce Rosimond plus généreux qu'habile ?
A ses dépens, il a pour son malheur
Fait à grands frais meubler le noble asile
Des doux plaisirs peu faits pour cette ville (2).

Au point de vue musical, Grétry n'a pas dû trouver de grandes ressources à Genève en dehors du théâtre. On peut s'en rendre compte par la relation de voyage du savant musicologue anglais Burney [3], qui séjourna à Genève en 1771, en route pour

(1) Lettre de Hennin au duc de Choiseul. « Monseigneur, La nuit de vendredi à samedi dernier, on a mis le feu à la salle de comédie bâtie ici pendant la médiation. Il est plus que probable que les représentants sont auteurs de cette infamie, quoique jusqu'à présent les dépositions ne chargent personne en particulier. Ils ont eu pour objet : 1° d'intimider ; 2° de satisfaire aux désirs de quelques-uns de leurs chefs qui ont toujours déclamé contre la comédie, parce qu'elle éloignait des cercles ; 3° de faire pièce aux gens riches qui fréquentaient le plus le spectacle. La troupe est à Berne, mais elle avait encore des effets dans cette salle, et c'est une perte pour elle de 25.000 livres. Je ne puis vous rendre, Msgr, la joie insensée des représentants voyant brûler cet édifice quoiqu'il y eut beaucoup de danger que le feu ne communiquât aux maisons les plus voisines. Ils empêchaient d'y porter des secours, qui, à la vérité, n'auraient conservé que peu de chose d'un édifice de bois, où le feu s'était manifesté de toutes parts, etc. »

On trouve aussi quelques mauvais vers sur l'incendie du théâtre de Genève, intitulés : *L'incendie très intéressante du Parnasse*. Lettre du sieur Labeurs de Lyon à son ami Dubois à Genève.

(2) Voltaire. *La Guerre civile à Genève*.

(3) Burney. *The present state of Music in France and Italy, or the Journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, by Charles Burney. M. D., London, 1771. page 52. « Geneva. There is but little music to be heard in this place, as there is no playhouse allowed, nor are there organs in the churches except two, which are used for psalmody only, in the true purity of John Calvin : however M. Fritz, a good composer and excellent performer on the violin, is still living, he has resided here nearly thirty years and is well known to all the English lovers of music who have visited Geneva, during that time. In his youth, he had studied under Somis at Turin. It was rather awkward to go to him, but I sent a message overnight, and he appointed two o'clock the other day. He lives at a house about a mile out of town. I found him to be a thin, sensible looking old man, and we soon

l'Italie. Il n'y avait alors que deux organistes, dont l'un, Georges Eyselin, était à la fois luthier, ébéniste et organiste [1].

Un violoniste renommé, Fritz (1716-1782), établi depuis près de trente ans à Genève, élève dans sa jeunesse de Somis à Turin, vivait dans une maison de campagne aux environs de la ville. Ce vieillard aimable avait été sifflé autrefois aux concerts spirituels à Paris, pour avoir joué dans le style italien, c'est ce qui l'avait décidé à quitter sa profession et à se retirer à Genève. Il reçut fort bien Burney, lui joua une de ses compositions extrêmement difficile, avec une expression admirable et une technique parfaite qu'il avait su conserver malgré le peu d'occasions qu'il avait de jouer. En ce moment, il préparait la publication de ses six symphonies [2]. Ce qui est très flatteur pour Fritz, c'est que Burney lui sacrifia une visite à Voltaire [3] avec quelques étrangers, cela l'ennuyait, disait-il, d'être introduit à Ferney par un simple libraire (Cramer). Il s'y rendit seul, visita les jardins, le château et finit par rencontrer Voltaire, avec lequel il s'entretint quelques instants. Il nous dit que le théâtre de Pregny était transformé en grenier à bois, on n'y avait pas joué depuis quatre ans, donc depuis le départ de Grétry, fin 1767.

grew very well acquainted. He was so obliging as to play me one of his own solos, which though extremely difficult, was pleasing; and though he must be near seventy years of age, he still performs with as much spirit as a young man of twenty five. His bowing and expression are admirable; and he must himself be a real lover of music to keep in such high practice, with so few opportunities of displaying his talents, or of receiving their due reward. He is on the point of publishing by suscription 6 symphonies. (En note). This excellent performer when at Paris some years ago, had the same honours confered upon him at the Concert spirituel as M. Papin, I. e. he had the honour of being hissed at the Concert spirituel for daring to play in the Italian style, and this was the reason of his quitting the profession. »

(1) Rôle des dizeniers 1769, Archives de Genève. Georges Eyselin, luthier ébéniste et organiste, sa femme Andrée Eyselin, son neveu, Suzanne-Marie Eyselin sa petite-nièce et Jacqueline Dittmar, orpheline, cinq personnes habitaient la maison Eyselin et Roland entre la Tour de Boel et la Fusterie.

(2) Fritz a écrit en outre 6 quatuors, 6 solos, 6 duos, 6 trios et un grand concerto de clavecin variations du vaudeville de la bataille d'York.

(3) Burney, *History*, etc. « My going to M. Fritz broke into a plan I had formed of visiting M. de Voltaire at the same hour, with some others strangers, who were then going to Ferney. But to say the truth, besides the visit to M. Fritz, being more my business, I did not much like going with these people, who had only a bookseller to introduce them.... I drove to it alone after I had left M. Fritz, etc. »

Burney vit également Jean Adam Serre [1], peintre, musicien et philosophe (1704-1788), auteur de la *Théorie de l'harmonie en général* (1753) et d'un *Essai sur les principes de l'harmonie* (1763), où il réfute les théories de Rameau. Il s'entretint avec lui du plan de son histoire de la musique, auquel Serre donna son entière approbation. Il est très possible que ce soit Grétry qui ait engagé Burney à rendre visite à ces deux hommes, intéressants pour un musicographe.

Grétry rencontra très probablement Mozart à Genève. En effet il dit dans ses Mémoires [2] : « Je rencontrai jadis à Genève un enfant qui exécutait tout à la première vue; son père me dit en pleine assemblée : — Pour qu'il ne reste aucun doute sur le talent de mon fils, faites-lui pour demain un morceau de sonate très difficile. — Je lui fis un allegro en mi bémol, difficile sans affectation; il l'exécuta, et chacun, excepté moi, cria au miracle. L'enfant ne s'était point arrêté, mais en suivant les modulations, il avait substitué une quantité de passages à ceux que j'avais écrits. »

Grétry trouvait quelque peu impertinent de la part du petit Mozart de corriger une de ses compositions. Mozart avait dix ans, il n'avait pas encore été en Italie; il jouait, il improvisait, il chantait, il obéissait à son père, qui le conduisait à travers l'Europe, sans détruire son génie. On les accueillait avec beaucoup de courtoisie et sans beaucoup d'argent.

Or, les Mozart après avoir séjourné plusieurs mois à Paris, de mai à juillet 1766, le quittèrent pour la Suisse le 9 juillet. Ils s'arrêtèrent une semaine à Dijon, où le père Mozart trouve les

(1) Burney. *History*, etc. « Besides M. Fritz, on the practical side, Geneva can boast of an excellent theorist, M. Serre, an eminent miniature painter, who has written some learned and ingenious essays on the theory of harmony. I had the pleasure on conversing with him on the subject, and of communicating to him the plan of my intended history of music. He is thought to be very deep in the science of sound, seemed pleased with my visit, and retired it in the same evening, entering very heartily into my views, and seeming sollicitous that I should pursue them. » Jean-Adam Serre écrivit en 1742 dans *Le Mercure de France* des *Réflexions sur la supposition d'un troisième mode en musique*, contre la théorie de Blainville sur le mode mineur pur. Voir La Borde : *Essais sur la musique*.

(2) Mémoires, t. I, page 84.

musiciens détestables, puis quatre semaines à Lyon, du 17 juillet au 17 août environ, ce qui les ferait arriver à la mi-août à Genève. Léopold Mozart écrit de Lyon le 16 août : « Nous resterons au moins quatorze jours à Genève, puis nous quitterons la Suisse en passant par Lusane (*sic*) et Berne » ; et cette même lettre débutait ainsi : « Ne vous effrayez pas de recevoir une lettre de Lyon ; lorsqu'elle vous sera parvenue, il y aura beau temps que nous connaîtrons l'aspect de Genève et de ses horlogeries. Car d'ici un ou deux jours nous partons pour cette ville. »

Mozart était recommandé à Voltaire par son fidèle correspondant Damilaville ; il se rendit avec son père à Ferney, où ils ne furent pas reçus. « Comment vouliez-vous, écrit Voltaire [1], que je visse votre jeune joueur de clavecin, Mme Denis était malade, il y a plus de six semaines que je suis au lit. Ah ! nous sommes loin des fêtes. »

MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, dans leur remarquable ouvrage sur Mozart [2], disent qu'ils n'ont pu se procurer aucun renseignement sur le voyage de Mozart en Suisse : « Ni sous la forme d'œuvres composées par Mozart, ni sous la forme de comptes rendus de ses concerts ou de notices sur les musiciens intéressants qu'il a pu connaître. » On ne possède malheureusement pas de lettres de Léopold Mozart entre août et novembre 1766. Mais sa lettre du 10 novembre 1766 à Munich [3] ne fait aucune mention du séjour à Genève. Cette lettre paraît incomplète ; elle débute ainsi : « De Lusanne (*sic*) nous sommes allés à Berne puis à Zurich. » Par contre, Van der Straeten, dans son ouvrage sur *Voltaire musicien*, cite une lettre de Léopold Mozart à Haguenauer, de novembre 1766 : « Nous sommes restés quatre semaines à Lyon, nous ne sommes pas entrés à Genève qui était en grande agitation. » Faut-il admettre que

(1) Lettre de Voltaire à Damilaville, 7 novembre 1766.
(2) T. de Wyzewa et G. de St. Foix, W. A. Mozart, tome I, page 163.
(3) Voir *Briefe W.-A. Mozart u. seiner Familie*, volume IV, page 258, éd. Georg Müller, publiée par Schiedermair.

Van der Straeten avait vu le texte complet de cette lettre, ou les Mozart ont-ils renoncé au dernier moment à leur projet de séjour à Genève [1] ? comment, dans ce cas, auraient-ils été voir Voltaire et auraient-ils rencontré Grétry ?

Grétry retrouva à Genève un compatriote, le graveur Dever [2], qui s'y trouvait déjà en 1763 et y séjournait encore en 1768.

Il rencontra peut-être Liotard, car Burney [3] nous dit que lors de son passage à Paris il dîna avec l'abbé Arnaud, Grétry et le fameux peintre Liotard, de Genève. Liotard, revenu se fixer à Genève après son long séjour en Orient, ne repartit pour Paris qu'en 1770 pour faire le portrait de la dauphine Marie-Antoinette. Depuis 1763, il vivait l'hiver en ville à Saint-Antoine; l'été, au château de Confignon, retiré et heureux, peignant sa femme et ses enfants.

Grétry était venu à Genève muni de lettres de recommandation. Le P. Martini lui en avait donné ainsi que son maître Casali, dont la lettre est citée par plusieurs historiens de Grétry. « Caro amico, vi mando un mio scolare, vero asino in musica, che non sa niente, ma giovane gentil assai, e di buon cos-

(1) M. de St. Foix nous écrit à ce sujet : « Je me rappelle parfaitement votre beau projet concernant Grétry, et je sens toute l'importance qu'aurait, au point de vue historique, la solution du problème de la rencontre de Grétry et des Mozart à Genève en 1766. Si Grétry se trouvait dans votre ville en août-septembre 1766, il y a sûrement vu les Mozart, ses Mémoires me paraissent presque formels; et le témoignage concordant de Voltaire n'est pas moins décisif. Il faudrait encore faire des recherches à Genève, voir les journaux du temps, et votre travail en fixant ce point d'histoire rendrait un grand et important service, car il s'agit ici de personnalités éminentes, et vous seriez la première à tracer le récit de leur rencontre et des relations qu'elles ont pu entretenir par la suite. »

(2) Registre des permissions accordées aux catholiques romains. Archives de Genève.

17 janvier 1763. Dever de Liége, et Gabé graveur de Paris pour six mois. — 13 mars 1765. Continué la permission pour six mois. — 28 juin 1766. Le nommé Devert graveur Liégeois, chez le sieur Boidard pour trois mois, prolongé jusqu'à la fin de l'année. — 22 août 1767. Le nommé Deverre Liègeois, chez le sieur Boidard pour le reste de l'année. — 16 avril 1768. Prolongé au sieur Boidard, le sieur de Verre Liégeois, fin de l'année.

J'ai respecté les diverses orthographes du registre pour faciliter les recherches ultérieures.

(3) Burney. *The present state of Music in France and Italy*. London 1771. « At dinner to-day, I again met with M. l'abbé Arnaud; Mr. Grétry and the famous Liotard, the painter of Geneva, were of the party. »

tume [1]. — Mon cher ami, je vous recommande un de mes élèves, vrai âne en musique, qui ne sait rien, mais jeune homme aimable et de bonnes mœurs. » On ne sait pas à qui était adressée cette introduction peu flatteuse, et qui prouve qu'il est préférable de recevoir les recommandations non cachetées ; elle n'empêcha pas Grétry de trouver des élèves et même d'outrepasser le prix des leçons ordonné par le gouvernement [2]. Weiss, alors à Genève, l'introduisit dans la société genevoise : « Après que j'eus été présenté dans les meilleures maisons par mon ami Weiss, je me trouvai avoir accepté vingt femmes pour écolières [3]. Le métier de maître à chanter ne me plaisait point,

(1) J'ai cherché en vain ce qu'était devenue cette lettre en possession, dit Castil Blaze, de M. Lampurdi à Turin.

(2) Voici le règlement sur les maîtres de musique et de danse approuvé par le Magnifique Petit Conseil, 19 mars 1788.

Art. 1. Toutes personnes qui veulent donner des leçons, soit de musique, soit de danse, doivent en obtenir la permission des seigneurs commis.

Art. 2. Les citoyens, bourgeois, natifs, habitants ou sujets qui donneront des leçons de musique ou de danse sans permission, sont mandés au conseil d'après le rapport des seigneurs commis, lequel statuera ce qui lui paraîtra convenable.

Art. 3. Les étrangers qui s'ingèreront à donner des leçons, sans en avoir obtenu la permission des seigneurs commis, seront mandés par devant l'un des seigneurs syndics qui leur enjoindra de se retirer de la ville et du territoire.

Art. 4. Les seigneurs commis inscriront sur un livre les noms de ceux auxquels ils auront accordé la permission de donner des leçons.

Art. 5. Tous les susdits maîtres devront donner seize leçons au moins par mois, d'une heure chacune.

Art. 6. Les maîtres de danse les plus distingués dans leur art ne pourront exiger ni recevoir au-delà de 51 florins pour 16 leçons, pour une personne, de 76 florins 6 sols pour deux personnes et de 102 pour trois ou plusieurs personnes.

Art. 8. Les maîtres de musique et de danse qui ne feront dans la ville qu'un séjour de peu de durée, et qui désireront donner des leçons, devront en obtenir la permission des seigneurs commis, lesquels fixeront le prix de leurs leçons d'une manière proportionnée au rapport qui leur aura été fait sur leurs talents, etc.

Art. 9. Quant à ceux des susdits maîtres qui exigeraient ou recevraient un prix plus haut que celui qui est fixé ci-dessus, s'ils sont citoyens, bourgeois, natifs, habitants ou sujets, les seigneurs commis leur interdiront de donner des leçons pendant le temps qu'ils trouveront convenable. S'ils sont étrangers, les seigneurs commis informeront l'un des seigneurs syndics qui leur donnera l'ordre de se retirer de la ville et du territoire.

Art. 10 Le premier lundi du mois de novembre, les seigneurs commis feront assembler les susdits maîtres pour être informés des contraventions qui peuvent avoir eu lieu, renouveler les permissions qui auraient été données, et faire lecture du présent règlement afin que nul n'en prétend cause d'ignorance. Puerari Bibliothèque de Genève. Gf. 315. vol. 46.

(3) Mémoires, t. I, page 129.

outre qu'il fatiguait ma poitrine, mais il fallait me préparer aux dépenses qu'entraîne le séjour de Paris [1]. »

Peu de temps après son arrivée à Genève, Grétry avait écrit à Voltaire cette lettre agréablement tournée qu'il lui fit remettre par Mme Cramer : « Monsieur, Un jeune musicien arrivant d'Italie, et établi depuis quelque temps à Genève, voudrait essayer ses faibles talents sur une langue que vous enrichissez chaque jour de vos productions immortelles, je demande en vain aux gens d'esprit de votre voisinage de venir au secours d'un jeune homme plein d'émulation; les Muses ont fui devant Bellone; elles sont sans doute réfugiées chez vous, Monsieur, et j'implore votre protection auprès d'elles, persuadé que si j'obtiens de vous cette grâce, elles me seront favorables dans cet instant, et ne m'abandonneront jamais. Je suis avec respect [2].... » Mme Cramer, très liée avec Voltaire, introduisit le jeune musicien à Ferney. « Je lui fus présenté le dimanche suivant, dit-il dans ses Mémoires [3], par Mme Cramer son amie. Que je fus flatté de l'accueil gracieux qu'il me fit ! Je voulus m'excuser sur la liberté que j'avais prise de lui écrire : « Comment donc, mon-« sieur, me dit-il en me serrant la main, j'ai été enchanté de « votre lettre ; l'on m'avait parlé de vous plusieurs fois, je « désirais vous voir. Vous êtes musicien et vous avez de l'es-« prit ! cela est trop rare, monsieur, pour que je ne prenne pas « à vous le plus vif intérêt. » Je souris à l'épigramme et je remerciai Voltaire. « Mais, me dit-il, je suis vieux et je ne connais « guère l'opéra-comique qui aujourd'hui est à la mode à Paris « et pour lequel on abandonne *Zaïre* et *Mahomet*. Pourquoi, « dit-il en s'adressant à Mme Cramer, ne lui feriez-vous pas un « joli opéra en attendant que l'envie m'en prenne, car je ne

1 Mémoires, t. I, page 130.

2 Cette lettre se trouve citée par Grétry lui-même dans ses Mémoires, tome I, page 132. « Je pris le parti d'écrire à Voltaire à peu près dans ces termes [suit la lettre]. Voltaire me fit dire par la personne qui s'était chargée de ma lettre, qu'il ne me répondait pas par écrit parce qu'il était malade et qu'il voulait me voir chez lui le plus tôt qu'il me serait possible. Je lui fus présenté le dimanche suivant par Mme Cramer son amie. »

3 Mémoires, tome I, p. 132.

« vous refuse pas, monsieur. — Il a commencé quelque chose « de moi, lui dit cette dame, mais je crains que cela ne soit mau- « vais. — Qu'est-ce que c'est ? — *Le Savetier philosophe.* — « Ah ! c'est comme si l'on disait *Fréron le philosophe.* »

Mme Cramer-Delon, fille de François Delon de la Salle, en Languedoc, avait épousé en 1751 Gabriel Cramer. Les contemporains parlent souvent de l'esprit piquant de cette Genevoise par alliance. Grimm [1], dans sa correspondance, prétend qu'elle avait commencé une traduction en vers de l'*Orlando furioso*. Elle ne plaisait pas en revanche à Mme Necker, qui, dans une lettre du 18 juillet 1767, écrivait à Mme de Brenles : « Je vous dirai par parenthèse, Madame, à l'occasion de Mme Cramer, que je n'ai aucune raison de vous la recommander. » Et en septembre 1767 : « J'ai fait quelques politesses à Mme Cramer, qu'elle a eu l'honnêteté d'exagérer, nos goûts ne se rapprochent pas [2]. » C'est Mme Cramer à qui l'on demandait : « Que fait Mme Tronchin ? » qui répondit : « Elle fait peur ». A propos du scepticisme de Voltaire, elle disait encore : « MM. de Voltaire et Rousseau sont jaloux de Notre-Seigneur, parce qu'ils désespèrent de faire une aussi longue sensation que lui. » Dupan parle souvent de Mme Cramer : « Mme Cramer vint hier passer la soirée avec nous et nos voisins depuis cinq à huit heures ; elle était de si belle humeur que personne ne pensa à faire une partie Il ne faut qu'une femme comme elle pour mettre en mouvement toute une ville, son mari aime le plaisir autant qu'elle, et comme il est très excellent acteur, ce sont eux et Chapeaurouge que vous avez à Berne, qui mettent sur pied toutes ces comédies.... Mme Cramer et lui sont toujours sur les grands chemins. » (28 octobre 1768) [3].

« On a joué quelques comédies plus agréables cet hiver, et en dernier lieu M. Cramer-Delon, acteur parfait, sa femme, Mlle Sales, etc., ont représenté *La religieuse,* pièce très mal faite

1 Grimm, Correspondance, t. IX, page 476.
2 Gaudowka, Lettres recueillies en Suisse.
3 Correspondance de Dupan, Bibliothèque de Genève.

et qui pourtant fait verser force larmes, et une petite pièce composée par Mme Cramer, où il y a plusieurs traits d'esprit qui font bien rire et de la bonne musique. » (25 mars 1767.) Il s'agit peut-être du *Savetier philosophe*.

Quant au physique, Dupan dit que Mme Cramer ressemblait à l'impératrice de Russie.

Mme Cramer fut en correspondance suivie avec Jean-Jacques Rousseau [1] au sujet de *La nouvelle Héloïse*. Pour donner une idée de son style, je citerai sa lettre au résident Hennin [2]. « Il est bien difficile, monsieur, d'être juste avec ses amis, quand on désire vivement de ne pas en être oublié. Cependant je l'ai été avec vous, et j'ai très bien compris que, quoique vous ayez été longtemps sans me donner de vos nouvelles, je ne devais point m'alarmer; je connais un peu le tourbillon de Paris, et je vous remercie de tout mon cœur d'avoir trouvé ce moment de vous occuper de moi. Notre hiver n'est point triste du tout, on y fait tout comme ailleurs ce qu'on sait et ce qu'on ne sait pas; autrefois on se violentait de le dire, nous avons gagné à cet égard. Voltaire est plus aimable que jamais, j'ai passé deux jours avec lui, il était gai, causant, nous avons parlé de la mort, en étouffant de rire. Pendant que nous causons, P. Adam mange comme un loup. Je suis fâchée que Mme Denis ne s'amuse pas à Paris, je désirerai la revoir ici, mais je crois son affaire faite; j'en ai dit un petit mot plusieurs fois, mais j'ai vu que le propos ne prenait pas. Bonjour, monsieur, aimez-moi, et revenez dans votre petit ermitage; j'irai habiter le mien avant l'arrivée des hirondelles. »

Son mari, Gabriel Cramer, né à Genève en 1723, mort en 1793, avait un esprit vif et agréable, tout en étant excellent homme d'affaires. Il fut lié avec le prince Henri de Prusse, le duc de Glocester, lors de son séjour à Genève, et surtout avec Voltaire, dont il édita les œuvres. En 1767, Voltaire lui prêta le

(1) Annales de la Société J.-J. Rousseau 1913. Lettres de Mme Cramer-Delon à J.-J. Rousseau.

(2) Lettre de Hennin. Bibliothèque de l'Institut.

château de Tournay, où il donna de grands soupers. « Il renoncera bientôt, dit le vieillard, au métier d'imprimeur, comme moi à celui d'auteur. Il est d'ailleurs si dégoûté par l'interruption totale du commerce, qu'il ne songe qu'à se réjouir [1]. »

Voltaire, au moment de la visite de Grétry, avait soixante-treize ans, je l'imagine d'après la description du prince de Ligne : « En souliers gris, bas gris de fer roulés, grande veste de bazin, longue jusqu'aux genoux, grande et longue perruque et petit bonnet de velours noir », se promenant dans la large avenue du château, ou, par les journées chaudes de l'été, sous la charmille. Le dimanche, mettant quelquefois « un bel habit mordoré, uni, veste et culotte de même, mais la veste à grandes basques, et galonnée en or à la Bourgogne, galons festonnés et à lames, avec de grandes manchettes à dentelles jusqu'au bout des doigts, car, avec cela, disait-il, on a l'air noble ». On le voit jouer au seigneur de village avec les paysans. Près de lui se tiennent la bonne grosse Mme Denis, Mme Dupuis née Corneille, jeune femme aux grands yeux noirs et au teint brun, le tendre et mélancolique Chabanon et le suffisant La Harpe. Voici donc les deux littérateurs français que Grétry rencontra chez Voltaire.

Michel-Paul-Guy de Chabanon [2], qui se trouvait à Ferney en 1766 et 1767, avait fait de bonnes études, il s'intéressait beaucoup à la littérature, surtout à la poésie lyrique et à la musique [3] des anciens ; il possédait non seulement de l'érudition, mais aussi du goût.

(1) Lettre à d'Alembert, 30 septembre 1767.

(2) Chabanon a écrit de ix ouvrages sur la musique : *Observations sur la musique et principalement sur la musique française*, 1779. *La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la poésie, la langue, le geste et le théâtre*, 178[illegible]. Un autre, qu'il a écrit deux fois, *Éléonore et Léonard*, un opéra, Nicolas, une *Vie de Dante*, un *Plan de construction pour la colonie de Saint-Domingue*, dont il était originaire.

(3) Voici une anecdote curieuse sur les sensations que la musique lui faisait éprouver. « A cette impression succéda celle de l'orgue qui me soulevait pour ainsi dire de ma place. Enfin, quand la musique commença, transporté d'une ivresse dont mes scrupules [illegible] je passe sans doute pour un [illegible] Dieu, attendre [illegible] Dieu, et par [illegible] je tâchais de tranquilliser ma conscience [illegible] mon plaisir, et je tâchais de fermer mes oreilles aux charmes de la musique, en les obstruant de bouchons de papier, que j'y faisais entrer de force.... J'ai vécu plus de vingt-cinq ans avec une oreille plus dure que l'autre. » *Tableau de quelques [illegible] de mon cœur.* On voit par là combien son âme était sensible et sérieuse.

Au mois de février 1766, il se rendit pour la première fois chez le patriarche de Ferney, sans aucune recommandation spéciale.

« Dès que j'eus passé Saint-Genis, dit-il [1], la dernière poste, tout ce que je voyais au loin me semblait Ferney, et ma pensée, pénétrant dans l'intérieur de tous les châteaux, y cherchait Voltaire. Dès qu'on m'annonça chez lui, il vint à moi et m'embrassa.... Il me présenta à Mme Denis, m'installa dans la chambre où je devais coucher, et retourna ensuite à son travail. » L'année suivante, nouveau séjour à Ferney. Chabanon travaillait alors à sa tragédie d'*Eudoxie*, discutant avec Voltaire au sujet du plan, des scènes, des phrases même et des moindres détails de style. « On ne se figure pas, ajoute-t-il, le ravissement où il était lorsqu'il transmettait à autrui son ardeur dévorante pour l'étude. Je lui ai entendu dire cent fois à ce sujet : « J'aime à débaucher la jeunesse. » Lorsqu'on devait lui communiquer quelque chose de nouveau : Bravo ! s'écriait-il, bravo, notre petit Ferney ! Si nous nous rencontrions dans son parc rêvassant l'un et l'autre, il me disait : « Allons, promenez-vous avec la folle de la maison. » Chabanon resta sept mois durant en 1767 l'hôte de Ferney, car on savait pratiquer largement l'hospitalité à cette époque.

Comme on jouait très souvent la tragédie chez le philosophe, toute la société de Suisse [2] et de Savoie était conviée à ces représentations, ainsi que les officiers des régiments des environs. C'est ainsi qu'on joua à Ferney la tragédie des *Scythes* avec de la musique. M. et Mme La Harpe, Mme Dupuis, de Chabanon, Gabriel Cramer étaient les acteurs. Plusieurs scènes des *Scythes* se prêtaient à la musique, particulièrement celle où de jeunes villageoises, vêtues de blanc, attachent des guirlandes aux arbres qui ombragent l'autel.

Après le spectacle, Voltaire venait embrasser les acteurs, rete-

(1) *Tableau de quelques circonstances de ma vie.*

(2) Parmi les visiteurs genevois à Ferney, on rencontrait les Pictet de Saint-Jean, Mme Saladin-Vaudenel, les de Saussure, les Boissier, les Favre, les Labat, les Turettini et le peintre Hubert.

nait soixante à quatre-vingt personnes à souper, et l'on dansait toute la nuit ; Voltaire ne faisait que paraître quelques instants puis il se retirait chez lui et travaillait ou s'endormait aux sons des violons.

La Harpe séjournait chez Voltaire en 1767 [1]. « Il avait, dit Grimm, fait la sottise d'épouser une petite limonadière, jeune et jolie, et aussi pauvre que lui. » Voltaire les recueillit et Mme de La Harpe apprit à jouer la comédie avec quelques succès.

« Les derniers éditeurs [de Voltaire] dit La Harpe, nous apprennent qu'il avait fait *Le Baron d'Otrante* et *Les deux tonneaux* pour M. Grétry, lorsque ce musicien, devenu depuis si justement célèbre, passa par Ferney en 1767, en venant de Chambéry [2] à Paris. » Il ajoute en note : « Le fait est vrai, j'étais alors à Ferney, et l'on voulut aussi m'engager à faire quelques ouvrages pour M. Grétry. Je répondis que je ne me croyais point ce genre de talent et ce n'était ni fausse modestie ni mépris dans le genre. » L'auteur du Cours de littérature revint au début de l'année suivante, mais, comme il répandit des copies de la guerre de Genève, Voltaire le congédia en juillet 1768. D'autres disent que Mme Denis lui trouvait trop de charmes.

Grétry rencontra aussi à Ferney pendant l'été 1766 Mme de Saint-Julien, femme charmante, que Voltaire appelait « Mon papillon », et le P. Adam, que le philosophe présentait en disant : « J'ai l'honneur de vous présenter le Père Adam, qui n'est pas le premier homme du monde », ce qui n'était que trop vrai au point de vue de l'intelligence et de la dignité ecclésiastique de ce personnage.

Voltaire avait aussi auprès de lui un médiocre compositeur, de la Borde, qui s'occupait de mettre *Pandore* en musique ; le vieillard se faisait l'illusion qu'il écrivait des pages dignes de Rameau. « Ma nièce Denis en est tout aussi étonnée que moi,

(1) La Harpe, *Cours de Littérature*, t. XII, p. 130.

(2) J'ai écrit à Chambéry au sujet du passage de Grétry et on m'a répondu n'en rien savoir.

et son jugement est bien plus important que le mien, car elle est excellente musicienne [1]. »

Voltaire n'était pas connaisseur en musique, et ce qui est curieux, c'est qu'il préférait la musique lente et le récitatif déclamatoire de Lulli à la musique brillante de Corelli. « Je ne connais guère la musique de Corelli, dit-il dans une lettre à Chabanon, j'entendis autrefois une de ses sonates et je m'enfuis parce que cela ne disait rien au cœur, ni à l'esprit, ni à mon oreille. » Un de ses morceaux de prédilection était un motet de Carissimi : *Sunt rosae mundi breves*, qui est une merveille de grâce. Comment concilier ces deux jugements ? En tout cas, les musiciens doivent lui être reconnaissants, puisqu'il pressentit tour à tour le génie de Rameau [2] et celui de Grétry. En collaboration avec le Père de la musique française, il a écrit *La Princesse de Navarre*, ce qui lui valut le titre d'historiographe de France, et *Le Temple de la Gloire* dont on a dit par raillerie que la musique était de Voltaire et les paroles de Rameau.

Quant à l'opéra, il veut que ce soit un beau spectacle, bien varié, avec des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs et des actes courts ; et au point de vue musical, il voudrait réunir le génie français à celui de l'Italie. « Je veux, dit-il, que ma Dalila chante de beaux airs où le goût français soit fondu dans le goût italien. » On voit par ces citations que Voltaire reconnaissait lui-même qu'il n'avait pas de talent pour le libretto

(1) Lettre à Damilaville, 19 septembre 1760, lettre à Mme du Deffant, 24 septembre 1766. Voir aussi van der Straeten, *Voltaire musicien*. Paris, 1818.

(2) D'après les affirmations de Voltaire lui-même, c'est pour contribuer à la gloire de Rameau qu'il écrivit *Samson* en 1732, qu'il le refit, qu'il le transforma, sans pouvoir obtenir de le faire représenter à cause du sujet sacré. « J'ai fait une grande sottise, dit-il, de composer un opéra, mais l'envie de travailler pour un homme comme M. Rameau m'avait emporté, je ne songeais qu'à son génie et je ne m'apercevais pas que le mien, si tant est que j'en aie un, n'est point fait du tout pour le genre lyrique. Aussi je lui mandai, il y a quelque temps, que j'aurais plutôt fait un poème épique que je n'aurais rempli des canevas. Ce n'est pas assurément que je méprise ce genre d'ouvrage, il n'y en a aucun de méprisable, mais c'est un talent qui, je crois, me manque entièrement. » Voltaire avait la prétention de faire de *Samson* une tragédie dans le goût de « l'antiquité ». « J'ai cru qu'il était temps d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra comme sur la scène tragique ; les beautés de Quinault et de Lulli sont devenues des lieux communs. »

d'opéra-comique, et que d'autre part il avait la même idée qu'eut Grétry de fondre le goût français dans le goût italien.

Voltaire a senti la petitesse des sujets, des caractères et des pensées auxquels devait s'adapter la musique dans l'opéra-comique. « Par quel honteux usage, dit-il, faut-il que la musique, qui peut élever l'âme aux grands sentiments, et qui n'était destinée chez les Grecs et chez les Romains qu'à célébrer la vertu, ne soit employée parmi nous qu'à chanter des vaudevilles d'amour ? » Ce disant, ne prévoyait-il pas déjà la révolution apportée par Gluck dans la musique dramatique ?

Grétry et Voltaire discutaient un jour sur la question des *e* muets. « Est-ce que vous n'êtes pas las de ce chant uniforme et de ces *eu* perpétuels qui terminent avec une monotonie d'antiphonaire nos syllabes féminines [1] ? » Voltaire était d'avis de les supprimer, comme il arrive souvent dans la mélodie populaire, ou de les éviter autant que possible en employant principalement des rimes masculines [2]. Cependant, dans une lettre à Deodati de Tovazzi [3], il fait l'éloge de l'*e* muet. « C'est précisément dans ces *e* muets que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers : empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire, toutes ces désinences heureuses laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le nom prononcé, comme un clavecin qui résonne encore quand les doigts ne frappent plus les touches. »

Il reconnaît que l'*e* muet donne de la douceur à la langue poétique, mais qu'il ne convient pas à la musique. Grétry était d'avis que, lorsque l'*e* muet n'est pas élidé, il faut le faire tomber « sur un son inutile dans la phrase musicale ». Voltaire,

(1) [illegible] de Voltaire :

(2) Lettre de Voltaire à [illegible] d'Olivet : « J'ai dit, il est vrai, dans *Le siècle de Louis XIV* [illegible] des [illegible] qui [illegible] finissent par un *e* muet, font un effet très désagréable dans la musique lorsqu'elles finissent un couplet. [illegible] Vous [illegible] lirez la [illegible] » Voilà pourquoi Quinault a grand soin de finir autant qu'il le peut ses couplets par des rimes masculines et c'est ce que recommandait le grand musicien Rameau à tous les poètes qui composaient pour lui. »

(3) 24 janvier 1761. Correspondance générale de Voltaire, t. VII, lettre LXXIV.

d'après Grétry, aimait la musique, mais ce n'était « ni comme poète, ni comme historien, ni comme philosophe, qu'il l'aimait, c'était avec ce qui lui restait d'instinct ».

Grétry est le seul musicien qui ait été bien reçu à Ferney. « Ayant été si bien accueilli de Voltaire, j'y retournais souvent; j'allai faire chez lui mon apprentissage de cette aisance, de cette amabilité française que l'on trouvait chez lui plus qu'à Genève.... Genève, et surtout les leçons que j'y donnais m'ennuyaient davantage quand je sortais de Ferney; tout m'enchantait dans ce lieu charmant, les parterres, les bosquets, les animaux les plus rustiques me semblaient différents sous un tel maître [1]. »

Le 3 octobre 1767, on fête la Saint-François à Ferney. Le matin, grand *Te Deum* à l'église du village, à deux heures grand dîner, à six heures comédie, le soir illumination, feu d'artifice, souper et bal [2]. Grétry assistait sans doute à ces réjouissances. Quelques semaines plus tard, il vint faire ses adieux. « Je fus, dit-il [3], prendre congé de Voltaire; je le vis s'attendrir sur mon sort et il paraissait l'envier tout à la fois. Je renouvelais sans doute dans son âme le temps de sa jeunesse, lorsqu'il se jeta dans la carrière des arts, où l'on trouve quelquefois la gloire avec la fortune; mais bien plus souvent le découragement suivi du désespoir. Il me dit : Vous ne reviendrez plus à Genève, mais j'espère encore vous voir à Paris. »

Au mois de novembre, par une journée triste et brumeuse, Grétry quitta le vieux philosophe qui l'avait si aimablement reçu. Mais Genève demeura fidèle au musicien, car dès l'éta-

(1) Mémoires, t. I, p. 136 et 137.

(2) Lettre du chevalier de Virieu, commandant des troupes à Hennin, 1er octobre 1767 « Samedi prochain, veille de la Saint François, l'on prétend donner un bouquet à M. de Voltaire, *La Comtesse de Givry* et *La Femme qui a raison* seront jouées à 6 heures du soir, suivies d'une illumination, d'un feu d'artifice, d'un souper et d'un bal. L'on n'envoie point de cartes d'invitation, parce que c'est un secret, mais je suis chargé pour ma part de plusieurs invitations comme les Chapeaurouge, les Beaumont, Gallatin et Weslow. Vous pouvez compter sur un mauvais lit offert de bon cœur. »

(3) Mémoires, t. I, p. 144.

blissement du théâtre en pierre, construit en 1782, on joua plusieurs de ses pièces (1).

(1) Nous relevons dans la Feuille d'Avis de 1784-85 les dates de quelques représentations de Grétry. « 7 janvier, on représentera à la salle de spectacle, au bénéfice de l'Hôpital général : *Zemire et Azor*, opéra orné de tout son spectacle. »

17 janvier, *Le Tableau parlant*, comédie en un acte.

Le 7 février, *Les Deux Avares*. Le 6 mars, *Les Deux Avares*.

Le 8 mars, *Les Mariages samnites*. « Les décorations, la marche guerrière et le spectacle y seront exécutés avec le plus grand soin. »

Le 14 avril, *Zemire et Azor*, avec Mlle Dugazon. Le 25 août *Zemire et Azor*

Le 4 octobre, *La Laiterie Magie*. En 1785, 31 avril, *Colinette à la cour* orné de tout son spectacle, de plusieurs ballets analogues (*sic*) et des décorations et costumes nécessaires ». Le 4 mai, *L'Ami de la Maison*. Le 13 mai, affiche de *Colinette à la cour*, joué le 18. Le 22 juin, incessamment *Aucassin et Nicolette* et *La Caravane du Caire*. Malheureusement la collection de la Feuille d'Avis, fondée en 1732, qui nous aurait donné la liste des spectacles du théâtre de 1766 à 1768, et qui aurait fixé exactement la date des représentations d'*Isabelle et Gertrude*, n'existe nulle part. Si par hasard quelque Genevois lisant ces lignes la trouvait dans son grenier, je lui serais extrêmement reconnaissante de me permettre de la consulter. Les Archives possèdent quelques années à partir de 1784

Genève a gardé le souvenir de Grétry au point de vue iconographique au Conservatoire, dans un des médaillons sculptés placés à gauche de la façade ; au théâtre, au-dessus des panneaux peints du grand escalier de gauche, où le médaillon de Grétry se trouve en compagnie de ceux de Chérubini et de Gluck.

CHAPITRE IV

LES DÉBUTS A PARIS, LES PREMIERS SUCCÈS

Le Huron, Lucile, Le Tableau Parlant

Pour faire un grand homme de quelque genre qu'il soit, donnons-lui les moyens d'exercer son génie. Il fait ce que nous pouvons, et Dieu seul peut le reste.

(Grétry, *Réflexions d'un Solitaire.* Vol. I, chap. XXXII.)

IV

En arrivant à Paris dans l'automne 1767, Grétry dut se sentir perdu dans cette grande ville aux rues innombrables avec ses enclos, ses passages, ses places et ses cent cinquante hôtels privés. Ici, des voies encombrées de voitures, là, des maisons rapprochées, sans soleil, des ponts surchargés de cabanes ; partout des flèches, des dômes, des pignons taillés, des toits aigus, des donjons, des tours flanquant chacune des quarante-cinq portes de la cité ; et partout aussi le vacarme le plus assourdissant.

Peut-être Grétry avait-il lu un livre curieux de Nemeitz, *Séjour à Paris*, c'est-à-dire *Instructions fidèles pour les voyageurs de condition*, dans lequel il est dit qu'un jeune homme doit être pourvu principalement de ces trois choses : d'une bonne disposition à apprendre toutes sortes de sciences, d'un corps sain, d'une bourse bien garnie. Or, notre jeune musicien était dépourvu de deux éléments sur trois pour réussir, car, si d'une part il arrivait avec de bonnes dispositions, d'autre part il n'avait qu'une santé médiocre et sa bourse était plate. D'où, sans doute, un émoi bien compréhensible et des sentiments qu'il a tenus cachés en grande partie, puisqu'il se borne à dire dans ses Mémoires [1] : « Je n'entrai pas dans cette ville sans une émotion dont je ne me rendis pas compte ; elle était une suite naturelle du plan que j'avais formé, de n'en pas sortir sans avoir vaincu tous les obstacles qui s'opposeraient au désir que j'avais d'y établir ma réputation. »

(1) Mémoires, t. I, p. 111.

Mais peut-être avait-il appris aussi par Neimetz qu'il n'est pas difficile d'acquérir des connaissances dans Paris. « L'on y peut parvenir sans difficultés ; étant connu premièrement dans une maison on le sera bientôt dans dix autres.... L'on trouvera fort facilement un ami qui vous y mène. C'est la mode à Paris, qu'un ami introduit l'autre dans quelques maisons, cela se fait très bien. Mais c'est une chose très honorable que d'être présenté par un ministre de sa nation ou bien par une autre personne de distinction. » Grétry ne trouve pas seulement un ami mais plusieurs ; tout d'abord Chabanon et La Harpe, qu'il avait rencontrés à Ferney chez Voltaire, Hubert Robert et d'autres artistes qu'il avait connus à Rome, puis Joseph Vernet, Suard, l'abbé Arnaud. En outre, installé rue de Richelieu [1], notre musicien fréquente bientôt les habitués de la Grande Allée des Marronniers au Palais Royal, et ceux de la Terrasse des Capucines. C'est là qu'artistes et philosophes se rencontrent pour deviser. Il paraît bien certain aussi qu'il se rendit souvent au café de la Régence, à deux pas de chez lui, se mêlant à la société bigarrée du lieu, qui comprenait aussi bien de méchants auteurs que des critiques de choix : l'abbé Aubert auprès du libelliste Chevrier, Lemierre à côté de Marin le gazetier, Linguet et Palissot, Dorat et Poinsinet, Colardeau et le chevalier de la Morlière, cet habitué des coulisses. Les nouvelles à la main, les chansons satiriques sur les puissants du jour, sur les comédiennes, sur le prévôt des marchands, y sont colportées de table en table. Il entend les unes et les autres, apprend à connaître les dessous de la société, et sait très vite que tel salon accueille volontiers des gens d'esprit et de talent. De là un enchaînement de relations ayant toutes pour point de départ un échange d'idées et de goûts entre l'inséparable trio Suard, Arnaud et Grétry d'une part, et, d'autre part, entre le jeune musicien et les peintres Vernet et Hubert Robert.

Ceci établi, voyons un peu en face de quel monde allait se

[1] Voir la lettre au Père Martini et [illegible] Vernet.

trouver Grétry. On a beaucoup diffamé la société du XVIIIe siècle, parce que les historiens et les critiques superficiels ne l'ont étudiée qu'à travers les correspondances et les Mémoires du temps. Si l'on s'en remet à des romanciers comme Crébillon fils, à des conteurs comme Caylus, à des poètes comiques dans le genre de Berquin, les mœurs de cette époque ont été complètement dissolues ; mais si l'on ne consent pas à se laisser duper par les amateurs de scandales et les utopistes, si l'on fait bon marché de l'exception qui servit toujours de règle aux critiques pessimistes, on a qu'à s'adresser à Marmontel pour connaître la véritable société du XVIIIe siècle. Le médiocre auteur des *Contes moraux* a passé en revue les classes sociales et les types de son temps. Il a vu le monde d'aussi près qu'aucun de ses contemporains, et comme il l'a peint sans préjugés d'opinion ou d'école, il nous instruit certainement d'une façon plus équitable sur le vrai XVIIIe siècle que les gazetiers et les satiristes, serviteurs d'intérêts particuliers et de rancunes personnelles.

Or que trouvons-nous dans les Mémoires de Marmontel ? une majorité d'honnêtes gens tant dans la noblesse parisienne que provinciale, tant dans la vieille bourgeoisie que dans le peuple des villes et des campagnes. Les vertus domestiques et civiques ne sont point étouffées par les jouisseurs de tous ordres toujours au premier plan, selon quelques littérateurs aussi libertins que leurs modèles. Et puis Marmontel a des façons de voir et de sentir qui reflètent à n'en pas douter les opinions courantes de son temps. Il est le modèle de la psychologie d'une époque trop décriée

Donc Grétry, dans son commerce avec Marmontel, a compris très vite que par sa mélodie agréable et son talent naturel pour l'expression, il allait pouvoir perfectionner l'œuvre de ses prédécesseurs, et il eut le pressentiment que dans cette société parisienne où la musique tenait une si grande place « on désirait une musique qui ne fût pas éloignée du sens du sujet non plus que du mécanisme de la langue », ainsi que le dira d'Origny dans ses *Annales du théâtre italien*. D'où la confiance en soi que conserva

le jeune musicien en dépit de ses premiers déboires. En se mettant sur la route des Duni, des Philidor, des Monsigny, il ne se dissimulait point les difficultés qu'il aurait à vaincre, mais en même temps il sentait bien que l'heure allait être propice pour innover. Depuis 1762, c'est-à-dire depuis l'établissement à demeure de l'Opéra-Comique, le genre français avait peu à peu triomphé du genre italien, *Le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *Aline, reine de Golconde*, de Monsigny, *Les Deux Chasseurs et la Laitière*, *La Clochette*, de Duni, *le Sorcier* et *Tom Jones* de Philidor, formaient le fond des spectacles. Toutefois, à son origine, l'Opéra-Comique portait encore l'empreinte de la musique ultramontaine, bien défendue par des auteurs habiles, il attirait non plus le commun des auditeurs qui naguère venait s'amuser aux pantalonnades, mais un public de choix ayant à sa tête les meilleurs éléments de la noblesse et de la haute bourgeoisie.

A l'arrivée de Grétry, l'Opéra était mal en point. La première scène lyrique déclinait à la suite de mauvaises gestions successives. L'avènement de Trial et Berton succédant à Rebel et Francœur à l'ouverture de 1767, n'avait pas été fait pour redonner du lustre aux spectacles en dépit de louables efforts. Les nouveaux directeurs augmentent l'orchestre des musiciens, le disposent comme en Italie, les instrumentistes placés vis-à-vis les uns des autres, présentant le côté au public au lieu de lui tourner le dos, position que l'on prétend être bien plus favorable que l'ancienne, tant pour l'effet des instruments que pour le coup d'œil. Peine perdue. Ils ont beau faire annoncer qu'ils augmenteront les honoraires attribués aux auteurs des opéras, proportionnellement au succès qu'ils obtiendront, l'état de décadence se fait sentir de plus en plus. *Théonis*, la pastorale de Berton et Trial, est mal accueillie, l'*Amphion* de Laborde, *La Vénitienne* de Dauvergne font éprouver un tel ennui que les derniers soutiens de l'Académie Royale de musique et de danse délaissent leur théâtre préféré. Le succès de la Comédie Italienne grandit au contraire chaque jour au point que les artistes en société acceptent sans peine, de supporter l'énorme redevance annuelle de quarante

mille livres, imposée par la direction de l'Opéra, aux termes d'un nouveau bail de six ans, à dater d'avril 1768 [1].

Voilà donc Grétry installé à Paris, s'insinuant d'abord dans un milieu d'artistes et de théoriciens d'idées. Il recherche principalement Vernet qui joue admirablement du clavecin, et bientôt on le rencontre dans les meilleurs endroits en compagnie de Suard, de d'Alembert et de Delille. Le 1er décembre 1767 il écrit au Père Martini [2] : « Mon trés Révérend Père. Désirant toujours me rappeler à votre souvenir, c'est avec plaisir que je viens vous dire, que dernièrement a paru à Paris un nouveau dictionnaire de musique par J.-J. Rousseau, ouvrage qui paraît être très apprécié par les académiciens. Ce n'est pas un dictionnaire qui explique seulement les termes modernes, mais aussi les termes anciens et leur étymologie. Vous connaissez l'auteur, qui ne peut faire moins que de raisonner perpétuellement sur tout, de sorte qu'il

(1) Détails inédits extraits par Beffara des papiers brûlés par la Commune de 1871 à l'Hôtel de ville de Paris.

(2) L'original de cette lettre est à la Bibliothèque du Liceo Musicale de Bologne. Parigi a di 1 Decembre 1767. Reverendissimo Padre, Desirando ramentarmi sempre nella sua memoria, mi do la consolazione di avvisar la che è comparso da pochi giorni in Parigi un nuovo *Dictionnaire de musique*, par Jean-Jacques Rousseau, che pare esser già stimato assai dai Academici, questo non è un dizzionário ch'impari solamente i termini moderni, ed antichi et la loro etimologia. Lei conosce l'autore non può far di meno di ragionare continuamente sopra tutto' di modo che fà discorsi continui ne ho letto una buona parte, e mi pare esser degno della sua stima. Bramerei saper se posso aver la sorte di presentarlo a vostra Reverenza, avrei preso l'ardire di mandargli senza questa richiesta, se non avesse temuto che qualche d'uno della sua corrispondenza gli avesse già fatto. La prego adunquendi lasciarmi la consolazione di servirla, se V. R, desidera averlo. Se non temisse tediarla mi pz' gliarêi la libertà di avvisar la che mi son messo in una carriera molto critica volendo dare un opera reggia in francese in Parigi. Lei sa che fin adesso la loro musica sta alquanto insinsibile ed insipida, le megliore cose sono i cori di Rameau chi mi fanno un piacere infinito ; ma se si tratta d'un aria sono detestabile et non si possono sentire, al dire di tutta l'Europa che si trova in questa gran città. Molti hanno provato di fare la loro musica nel gusto italiano, e non hanno incontrato, perchè la prosodia della lingua non era corretta ; credo aver superato, quel punto. Molti academici che anno inteso la mia opera al cimbalo mi lusingano di un buon successo, anzi ne assicuranno publicamente d'incontro, mi trovo in mezzo della speranza et la paura aspettando il tempo che si dara l'opera che sara verso paschua. La prego d'onorarmi sempre della sua stima, è di riguardarmi sempre per il suo più vero ammiratore sono con tutto il rispetto di vostra Riverenza. L'umilissimo e devotissimo servo Andrea Grétry. La mia indrezza sara maison Mme Fortiers à côté de l'Hôtel de Nassau, rue de Richelieu. P. S. Doppo la lettera ciusa sono andato a fare una visita al mio caro amico L'abbate Arnau que Lareverisce caramente e gli domanda quando si potra avere il 2o tomo delle sue opere, e che, gli farebbe un gran piacere di mandarlo il più presto che sara possibile.

fait d'interminables discours. J'en ai lu une bonne partie, il me paraît digne de votre approbation. J'aimerais savoir si je peux avoir le privilège de l'offrir à votre Révérence. Je me serais permis de vous l'envoyer sans vous le demander, si je n'avais craint que quelqu'un de vos amis ne l'eût fait déjà. Je vous prie donc de me laisser la joie de vous obliger, si votre Révérence désire le posséder. Si je ne craignais de vous importuner, je prendrais la liberté de vous informer que je me suis engagé dans une voie très critique, en voulant donner à Paris un grand opéra en français. Vous savez que jusqu'à présent, leur musique est assez froide et insipide ; ce qu'il y a de mieux ce sont les chœurs de Rameau qui me font un plaisir infini ; mais s'il s'agit d'une mélodie, elle est détestable, et on ne peut la supporter ; ceci au dire de toute l'Europe, qui se trouve dans cette grande ville. Beaucoup ont essayé de faire leur musique dans le goût italien, mais ils n'y ont pas réussi, parce que la prosodie de la langue n'était pas correcte ; je crois avoir surmonté cette difficulté. Plusieurs académiciens qui ont entendu mon opéra au clavecin me font espérer un succès, et même m'en assurent publiquement. Je me trouve entre l'espérance et la crainte, attendant le moment où l'on donnera mon opéra, ce sera aux environs de Pâques. Je vous prie de m'honorer de votre estime, et de me considérer toujours comme votre plus sincere admirateur. Je suis, avec tout le respect dû à votre Révérence, votre très humble et très obéissant serviteur. Andrea Grétry. Mon adresse sera maison de Madame Fortiers [1] à côté de l'Hôtel de Nassau, rue de Richelieu. »

« Après avoir fermé ma lettre, je suis allé faire une visite à mon cher ami, l'abbé Arnaud [2], qui vous salue affectueusement et vous demande quand on pourra avoir le second tome

1) Dans les *Réflexions d'un Solitaire*, t. II, chap. XXIX, Grétry dit également : « Je demeurais alors sur l'ancien jardin du Palais Royal, proch. le cafe de Foy, maison de Mme Fortiers, avec un jeune peintre en miniatures fort aimable et qui avait un beau talent, M. Senée. » D'après Lamont, c'était au n° 1268 de la rue de Richelieu, et d'après Vernet, « maison de Mme Fortiers, rue de Richelieu, à côté de l'hôtel de Nassau, au quatrième ». (Léon Lagrange, *Joseph Vernet et la peinture au XVIII siècle*, t. I, p. 112.)

2) L'abbé François Arnaud, 1721-1784, membre de l'Académie en 1765.

de vos œuvres [1]. Vous lui feriez le plus grand plaisir en le lui envoyant le plus vite possible. »

Cependant Grétry eut de la peine à trouver un librettiste. Visiblement on doutait du talent de ce jeune étranger sympathique et de commerce agréable. Il obtient d'abord de Plainchène un libretto médiocre, *Le Jardinier de Sidon*, que l'auteur lui reprend bientôt parce qu'il ne consent point à collaborer avec Philidor. Le texte sur lequel il fondait ses premières espérances reste donc à ce compositeur en vogue, et les jours continuent de passer, dans l'incertitude du lendemain. Il y a plusieurs mois qu'il attend l'occasion de fixer les charmantes pensées mélodiques qui bourdonnent dans sa tête, comme autant d'abeilles en quête d'un rucher, lorsqu'il rencontre un jeune auteur, Ligier, soucieux autant que lui de gloire et d'argent.

« Je fis la connaissance d'un jeune poète, homme du beau monde, passant les nuits à jouer, et les jours à faire des vers. Je lui demandai en grâce de me faire un poème ; il me le promit sans hésiter. J'allai lui faire trente visites pour l'encourager à cette bonne œuvre ; et comme les aimables libertins ont souvent un bon cœur, il se laissa toucher et travailla. *Les Mariages samnites* furent le sujet qu'il choisit. J'allais chaque matin m'informer de la santé de mon auteur ; il me lisait ce qu'il avait fait ; je le lui arrachais scène par scène, et j'en faisais aussitôt la musique. Il me fallut attendre longtemps ; mais n'importe, l'envie que j'avais de travailler me donnait une patience à toute épreuve [2]. »

Mis en confiance, Ligier tire d'un conte de Marmontel le libretto des *Mariages samnites*, sur lequel travaille bientôt le musicien liégeois. Dès qu'il eut écrit les parties principales de sa partition, Grétry les joua à l'abbé Arnaud. Celui-ci, dans un élan d'enthousiasme, présenta sans retard le mélodiste au comte de Creutz, successeur de M. de Scheffer, comme ambassadeur de

(1) L'ouvrage auquel il est fait allusion est *La Storia della Musica*.
(2) Mémoires, t. I, p. 150.

Suède à Paris, et l'un des intimes de Mmes du Deffand, Geoffrin, Panckoucke et de Sabran. Très amateur de musique, l'ambassadeur fit un excellent accueil à Grétry et l'invita à dîner avec l'abbé Arnaud, Suard et Vernet.

« J'y exécutai, dit Grétry, les principales scènes de mon opéra, j'entendis pour la première fois parler de mon art avec infiniment d'esprit ; j'en fus frappé, car j'avais remarqué, pendant mon séjour à Rome, que les Italiens sentent trop vivement pour raisonner longtemps [1]. » Et ailleurs : « L'on ne peut croire combien le comte de Creutz, par son amour pour l'art et ses bontés encourageantes pour l'artiste, excita mon zèle, et multiplia mes faibles productions.... Il aimait surtout à me voir composer ; cinq ou six heures de travail s'écoulaient en un instant, pour lui comme pour moi. Si je trouvais un motif convenable, il le sentait aussitôt, et marquait par ses exclamations combien il était satisfait. Lorsqu'il s'apercevait que je tenais la bonne veine, il s'éloignait de moi de peur de me troubler et il m'applaudissait de loin à voix basse. J'étais souvent étonné d'avoir passé une matinée chez moi sans avoir été dérangé par personne, mes domestiques m'apprenaient que l'ambassadeur leur avait donné des ordres et de l'argent. Si j'étais peu disposé au travail, il usait de mille petites ruses pour m'y engager, tantôt il piquait mon amour-propre, en disant que le morceau qui m'occupait était d'une difficulté horrible à mettre en musique, tantôt il supposait que je n'avais pas pris garde à une réminiscence que j'avais laissé échapper la veille, je passais vite à mon piano pour m'en assurer, et dès qu'il m'y tenait c'était pour longtemps, et il fallait travailler. Il n'est sortes de moyens qu'il n'employât pour faire sourire mon imagination [2]. »

Comme il est bien certain que c'est au diplomate mécène que revient l'honneur d'avoir deviné, l'un des premiers, le génie de Grétry, il importe de parler ici de ce personnage. Le comte

[1] Mémoires, t. I, p. 150.
[2] Mémoires, t. I, p. 165.

Gustave-Philippe Creutz [1] était d'une des familles les plus anciennes de la noblesse finlandaise. Né en 1731, il fut envoyé par son oncle à l'université d'Abo, en Finlande, où il étudia surtout les langues mortes. A vingt ans, il entra dans la diplomatie à Stockholm et fréquenta, avec son ami Gyllenborg, le salon littéraire de Mme Nordenflycht, qui adorait le goût français, et Voltaire. Voici ce que Gyllenborg dit de Creutz à cette époque : « La première impression que faisait Creutz n'était pas favorable ; son air sombre et distrait, et sa figure pâle et maigre, n'annonçaient pas la vivacité d'un jeune homme, surtout pas d'un jeune homme de génie, mais quand il voulait plaire ou gagner l'amitié de quelqu'un, ses yeux brillaient et ses gestes devenaient expressifs, l'impression qu'il avait faite était inoubliable. » Il gagna avec l'âge, le nuage qui avait couvert son front s'était dissipé, mais la flamme divine qui en était sortie avait disparu elle aussi. Son visage s'était arrondi, et son apparence était celle d'un homme du monde, mais l'auteur d'*Atis et Camille* n'était plus. En 1756 Creutz entra à la cour du prince Frédéric-Adolphe, frère cadet de Gustave III. Il resta en correspondance avec le jeune roi et lui donnait des nouvelles politiques et littéraires de la France et même des conseils excellents. En 1762 il fit paraître *Atis et Camille*, épopée idyllique en 5 chants. La scène se déroule en Arcadie ; cette histoire des amours de la prêtresse de Diane, Camille, et du hardi chasseur Atis fit pleurer tous les yeux. L'année suivante, Creutz quitta la Suède pour se rendre en Espagne. De passage à Ferney il présenta ses hommages à Voltaire, qui écrivit après sa visite : « Je n'ai eu chez moi M. le comte de Creutz qu'un jour, j'aurais voulu passer ma vie avec lui. Nous envoyons rarement de pareils ministres dans les cours étrangères. »

En Espagne [2], où il séjourna trois ans, il étudia les mœurs et la littérature, alla dans le monde, et joua la comédie et même

(2) M. Hutin a consacré au comte Creutz un ouvrage considérable (900 pages).
(1) Une de ses lettres sur l'Espagne a paru dans *La Revue Hispanique* 1911.

l'opéra-comique, *Le Devin du village* avec Beaumarchais, alors en séjour à Madrid. Ce fut un grand honneur pour le jeune diplomate que d'être appelé à l'ambassade de Paris, car la France était à cette époque le soutien politique de la Suède. A côté de ses occupations diplomatiques il fréquentait la société littéraire, le salon de Mme Geoffrin, et se prit d'une véritable passion pour la musique de Grétry [1]. Il écrivit même pour lui un livret, dont Grétry ne composa cependant pas la musique. En 1783, Creutz [2] quitta Paris; il mourut deux ans plus tard. Son talent poétique est plein de charme plutôt que profond et riche en pensées; il donne une forme mélodieuse et sonore à la poésie et peint mieux la douceur que la force.

Voici donc Grétry défendu, soutenu, conseillé par le comte de Creutz. Celui-ci l'introduit auprès du prince de Conti et le fait pénétrer dans le salon de Mme Geoffrin.

Mais, malgré la grande admiration de Creutz et de quelques amateurs de musique, *Les Mariages samnites* ayant été refusés par les comédiens italiens, comme étant d'un caractère trop noble, Ligier et Grétry décidèrent de les transformer pour l'Opéra, où Trial recevait du prince de Conti l'ordre de monter l'ouvrage.

« Lorsque le jour qui allait décider de mon sort fut arrivé, dit Grétry, Trial me fit dire de me trouver le matin au magasin de l'Opéra, pour la répétition des chœurs. C'est ici qu'il faudrait une plume exercée pour décrire tout ce que j'entrevis de fâcheux sur la mine des musiciens rassemblés; un froid glacial régnait partout. Si je voulais, pendant l'exécution, ranimer de ma voix ou de mes gestes cette masse indolente, j'entendais rire à mes côtés, et l'on ne m'écoutait pas. Je frémis davantage le soir, en voyant chez le prince de Conti toute la cour de France rassemblée pour me juger. Depuis l'ouverture qui, aujourd'hui, est en

(1) Dans ses lettres à Gustave III il fait mention des œuvres du jeune musicien, sans entrer dans des détails toutefois.

(2) Le seul ouvrage de Creutz que j'ai trouvé à la Bibliothèque Nationale est *Vitterhets Arbeten af Creutz och Gyllenborg*. Stockholm, 1795.

partie celle de *Sylvain*, jusqu'à la fin de l'opéra, rien ne produisit le moindre effet. L'ennui fut si universel que je voulus fuir après le premier acte, un ami me retint; l'abbé Arnaud me serra la main, il avait l'air furieux, il me dit : « Vous n'êtes pas jugé ce « soir, il semble que tous les musiciens s'entendent pour vous « écorcher; mais vous vous relèverez de là, je vous le jure sur mon « honneur. » Le Prince eut l'extrême bonté de me dire : « Je n'ai « pas trouvé exactement ce que vos amis m'avaient annoncé, mais « je suis fâché que personne n'ait applaudi une marche que j'ai « trouvée charmante. » C'était celle que j'ai placée ensuite dans *Le Huron* [1]. »

Pour comble de malheur, Grétry trouva le soir en rentrant chez lui, deux lettres désobligeantes : l'une du lord anglais amateur de flûte, qui lui supprimait sa pension, l'autre d'un anonyme, qui l'accablait d'injures. Aussi le souvenir de cette aventure lui fit-il faire plus tard d'amères réflexions [2]. « Combien de musiciens, qui m'avaient honoré de leur insultante protection, sont venus me complimenter ensuite sur mes succès! Il était trop tard, ils devaient m'encourager quand j'étais dans l'arène épineuse du malheur. Quand je me rappelle qu'un petit poète musqué, qui me promettait un opéra, a reçu de moi cent visites suppliantes, pendant qu'il faisait sa toilette embaumée qui me donnait des maux de tête affreux, et que ce même petit monsieur, forcé par les gens de lettres du premier ordre, a daigné me reconnaître pour son supérieur en talent! Quand je songe encore que l'exécrable musicien ou amateur de musique qui m'écrivit anonymement le jour de mon premier essai dans la carrière, lorsqu'on exécuta si mal ma musique chez le Prince de Conti, que je pouvais plier bagages et m'en retourner chez les Liégeois, quand je songe que ce perfide m'a peut-être embrassé dix fois ensuite pour me féliciter ! »

De la partition primitive, nous connaissons deux morceaux :

(1) Mémoires, t. I, p. 157.
(2) *Réflexions d'un Solitaire*, vol. 7, chap. [illegible]

la marche du *Huron* et un fragment de l'ouverture de *Sylvain*, d'ailleurs la plus grande partie en fut utilisée plus tard pour la partition des *Mariages sammites* avec le texte de du Rosoy.

Grimm dans sa Correspondance [1] parle aussi de cette première audition malheureuse chez le prince de Conti : « Il [Grétry] avait commencé à travailler pour le théâtre de l'Opéra, en mettant en musique *Les Mariages sammites*, poème de M. Légier, tiré des contes de Marmontel ; il y a environ neuf ou dix mois qu'on en fit une répétition chez M. le Prince de Conti en présence de 200 personnes du premier rang. Cette répétition se fit si précipitamment, avec tant de négligence ou de mauvaise volonté, qu'il n'y eut pas moyen d'y rien connaitre ; et les directeurs de l'opéra laissèrent là le compositeur et son ouvrage... Tous les polissons réussiront avec leurs pauvretés sur le théâtre de l'Opéra, vous verrez que les deux seuls hommes qui sachent faire de la musique en France, Philidor et Grétry, seront les seuls aussi qui ne pourront réussir à l'Opéra. »

Cependant Grétry se tenait au courant de tout ce qui se publiait au point de vue musical, comme on le voit par ses observations sur le dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, dans sa lettre au Père Martini [2].

1 Correspondance, t. VIII, p. 16..

2 D'après l'original à la bibliothèque du Liceo Musicale de Bologne, copié par le bibliothécaire M. Bonero. La Mara en a publié une traduction allemande dans ses *Musikerbriefe aus vier Jahrhunderten*, t. I, p. 202. — Molto Reverendissimo Il Reverendissimo Padre Giambattista Martini dei minori Conventuali di S. Francesco in Bologne.

Reverendissimo Padre,

Avea l'onore di spedirle i due dictionnaires de Jean Jaque, o per dir meglio ne ho gia spedito uno; quel Sigr che è partito per Turino non mi ha potuto far il piacer di pigliarli tutti due, mettre che la sua valigia era troppo piena, spero che lo ricevera presto; staro attento di approfitar mi della prime occasione per mandargli il secondo; ricevero con grandissima piacere il 2° tomo della sue opere tante stimate piu, anche il Sigr Abbate Arnaut lo ringrazia molto della sua attenzione; mi ha detto di dirle che gli scrivera uno di questi giorni, e lo soddisfera in quanto a quel che lei gli domanda per Mons. Rameau.

Si critica molto il dictionario che gli mando, vedra facilamente il motivo principale che è, che M. Rousseau é nemico di M. Rameau benche si serva spesso del suo sisteme, i di piu aborisce con ragione la musica francese, e qui in sono frenetici dilettanti. Non

« Au très Révérend, Le Révérend Père Jean-Baptiste Martini, Au couvent des Minorites de San Francesco à Bologne.

« Très Révérend Père. J'aurai l'honneur de vous envoyer les deux dictionnaires de Jean-Jacques, ou pour mieux dire, j'en ai déjà expédié un, ce monsieur qui est parti pour Turin n'a pas pu me faire le plaisir de les prendre tous les deux, parce que sa valise était trop pleine. J'espère que vous recevrez le premier bientôt, et je profiterai de la première occasion pour vous envoyer le second. Je recevrai avec un très grand plaisir le second tome de vos œuvres, très estimées ici. Monsieur l'abbé Arnaud vous remercie aussi beaucoup de votre attention ; il m'a dit de vous dire qu'il vous écrirait un de ces jours, et qu'il répondra à ce que vous demandez au sujet de M. Rameau. On critique beaucoup le dictionnaire que je vous envoie ; vous en verrez facilement le motif principal, c'est que M. Rousseau est ennemi de M. Rameau bien qu'il se serve souvent de son système, et bien qu'il déteste avec raison la musique française qui a ici des amateurs frénétiques. Je ne sais si vous savez d'où vient la désunion de ces deux grands hommes. Il faut que vous sachiez, que M. Rameau se trouvait présent à une répétition que faisait Jean-Jacques d'un opéra français. Lorsqu'elle fut finie, tous les auditeurs lui firent

sa se lei sa dove viene la disunione di questi due grandi uomini ; bisogne che sappia che M Rameau si trovo in une repetitione che facera Jean-Jaque d'un opera francese ; doppo che fu finita tutti gli auditori gli fecero grandi complimenti, me lui in qualche modo li disprezzo, dicendo che era il sentimento di quel gran uomo (che stava in un cantone) che li interessava piu di tutti. Domando danque a M Rameau il suo judicio, e quest'ultimo avendogli domandato da tre quattro volte se voleva saper la verita, Rousseau rispose sempre di si, gli disse che vi era delli pezzi degni del piu gran maestro, e anche di quelli che non avrebbe fatto un scolaro di quatro mesi, di piu che il recitativo era uscito d'una penna, e le arie d'un altra. Rousseau s'infurio è pianse di dispetot (a quel che si dice) D'allora in poi son stati antagonisti, et vedra in suo Dictionario che non lo risparmia niente Lei vede che la querela è puerile, me gli gran uomini interepono in tutto quel che fanno.

Mi da l'onore di dirmi con tutto il rispetto. Reverendissimo Padre umilississimo e devotissimo Servo.

GRETRY.

Parigi, 3 marzo 1768. Bisognera che V. S abbia la bonta di mandar a ripigliar il suo dictionario dal Signor Marc Aurel Canavas della musica del Re in Turino, mentre che la persona non ha occasione di mandarlo fino a Bologna.

de grands compliments, mais il les dédaigna en quelque sorte disant que c'était le sentiment de ce grand homme (qui demeurait dans un coin) qui l'intéressait plus que tous les autres. Il demanda donc à M. Rameau son jugement, et celui-ci, après qu'il eut insisté trois ou quatre fois, lui demanda s'il voulait savoir la vérité. Rousseau ayant répondu oui, il lui dit qu'il y avait des morceaux dignes du plus grand maître, mais qu'il y en avait d'autres que n'aurait pas fait un élève de quatre mois, de plus que le récitatif était sorti d'une plume et les airs d'une autre. Rousseau se fâcha et pleura de dépit, à ce qu'on dit. Depuis lors, ils ont été antagonistes, vous verrez dans son dictionnaire qu'il ne lui épargne rien. Vous voyez que la querelle est puérile, mais les grands hommes intéressent dans tout ce qu'ils font. J'ai l'honneur de me dire avec tout mon respect, très Révérend Père, Votre très humble et très obéissant serviteur, Grétry. Paris, 3 mars 1768. Il faudra que Votre Seigneurie ait la bonté de faire prendre son dictionnaire chez M. Marc-Aurèle Canavas, des musiciens du Roi à Turin, parce que cette personne n'a pas l'occasion de l'envoyer jusqu'à Bologne. »

Grétry, désolé de l'échec des *Mariages samnites*, projeta de quitter Paris, c'est alors qu'intervint le bon comte de Creutz, qui le recommanda à Marmontel.

« Un jour, dit Marmontel [1], il vint me conjurer au nom de notre amitié, de tendre la main à un jeune homme, qui était, disait-il, au désespoir et sur le point de se noyer, si je ne le sauvais. C'est un musicien, ajouta-t-il, plein de talent, et qui ne demande qu'un joli opéra-comique pour faire fortune à Paris. Il vient d'Italie, il a fait à Genève quelques essais, il arrivait avec un opéra fait sur l'un de vos contes (ses *Mariages samnites*), les directeurs de l'Opéra l'ont entendu, et ils l'ont refusé. Le malheureux jeune homme est sans ressources, je lui ai avancé quelques louis, je ne puis faire plus, et pour dernière grâce, il m'a prié de le recommander à vous .. J'avais sur ma table en ce moment un

conte de Voltaire (*L'Ingénu*), je pensai qu'il pouvait me fournir le canevas d'un petit opéra-comique. Je vais, dis-je au comte de Creutz, voir si je puis le mettre en scène, et en tirer des sentiments et des peintures qui soient favorables au chant. Revenez dans huit jours, et amenez-moi ce jeune homme. La moitié de mon poème était faite lorsqu'ils arrivèrent. Grétry en fut transporté de joie, et il alla commencer son ouvrage, tandis que j'achevai le mien. »

Marmontel raconte aussi cette intervention du comte de Creutz en faveur de Grétry dans une lettre au roi de Suède [1]. Il semble bien qu'il ait exagéré le désespoir du musicien.

C'est ainsi que fut composé *Le Huron*.

On se souvient des personnages du conte de Voltaire : M. de Kerkabon qui, lorsqu'il était las de lire saint Augustin, se délassait avec Rabelais, « aussi tout le monde disait-il du bien de lui », Mlle de Kerkabon « qui n'avait jamais été mariée, quoiqu'elle eût grande envie de l'être, et conservait de la fraîcheur à l'âge de quarante-cinq ans », de caractère bon et sensible, elle aimait le plaisir quoique dévote, l'abbé de Saint-Yves, Mlle de Saint-Yves sa sœur, « jeune Basse-Brette », fort jolie et très bien élevée, enfin, l'Ingénu, « nu-tête et nu-jambes, les pieds chaussés de petites sandales, le chef orné de longs cheveux en tresses, un petit pourpoint qui serrait une taille fine et dégagée, l'air martial et doux ».

M. de Kerkabon avait un frère parti jadis pour le Canada, et

(1) Lettre autographe de Marmontel dans les papiers de Gustave III, à Upsal, t. XXXV, in-quarto. « Un des hommes que j'ai le plus tendrement aimés a été le comte de Creutz ; il était de la société littéraire et des dîners de Mme Geoffrin... Jeune encore, et l'esprit orné d'une instruction prodigieuse, parlant le français comme nous, et presque toutes les langues de l'Europe comme la sienne, sans compter les langues savantes, versé dans tous les genres de littérature ancienne et moderne, parlant de chimie en chimiste, d'histoire naturelle en disciple de Linneus, il était pour nous une source d'instruction embellie par l'élocution la plus brillante... Sa patrie et son roi, la Suède et Gustave, objets de son idolâtrie, étaient les deux sujets dont il parlait le plus éloquemment et avec plus de délices. L'enthousiasme avec lequel il en faisait l'éloge s'emparait si bien de mes esprits que volontiers je l'aurais suivi au delà de la mer Baltique... Un de ses goûts passionnés était l'amour de la musique ; un jour il vint me conjurer au nom de notre amitié de tendre la main à un jeune homme, musicien plein de talent, disait-il, à qui il avait avancé quelques louis et qui était dans la misère : je connus de la sorte Grétry... »

qui n'était jamais revenu. Un soir, tandis qu'il se promenait sur le rivage avec sa sœur, survient le Huron, qu'ils invitent à souper au prieuré, où il fait connaissance de la bonne compagnie du canton. M. de Kerkabon découvre bientôt que le Huron est son propre neveu Tout le monde le trouve charmant, surtout Mlle de Saint-Yves, qui regarde à peine le « grand nigaud de fils » du bailli. Le Huron montre sa passion très vivement, il veut enlever Mlle de Saint-Yves, qu'on a mise au couvent. Puis il repousse les Anglais avec valeur, il part pour Versailles, soupe en chemin avec les huguenots, se compromet, on en fait rapport à la Cour, il est enfermé à la Bastille avec un janséniste, il s'instruit mais il reste en prison. Cependant la belle Saint-Yves passe ses journées à pleurer. Elle se décide à partir pour Paris, y voit M. de Saint-Pouange, qui lui promet sa protection à des conditions bien cruelles, elle délivre son amant, les Kerkabon arrivent, tout le monde est heureux, sauf Mlle de Saint-Yves, qui se meurt.... Le Huron se console, comme il s'était consolé autrefois d'avoir perdu une belle sauvage mangée par un ours, d'ailleurs il devient un excellent officier. « L'abbé de Saint-Yves et le prieur eurent chacun un bon bénéfice, le père Tout-à-Tous eut des boîtes de chocolat, de cassé, de sucre candi, de citrons confits, avec les *Méditations* du R. P. Croiset, et *La Fleur des Saints*, reliée en maroquin. »

Marmontel a supprimé l'introduction et le séjour à Paris, il n'a gardé que l'épisode de l'arrivée du Huron sur les côtes de Bretagne, son amour pour Mlle de Saint-Yves, la façon un peu trop vive dont il veut le lui témoigner, et enfin l'autorisation de M. de Saint-Yves à leur mariage, lorsqu'il apprend que le Huron est le neveu du prieur. On trouve dans le conte de Voltaire maintes petites touches malicieuses et spirituelles qui ont disparu dans le libretto de Marmontel. Il est vrai que ce dernier écrit en vers, mais quels vers! champs rime avec diligents, elle avec aile, cela avec demandons-la, gîte avec vite.

« Je m'étais mis dans la tête, avoue ingénument Marmon-

tel[1], de transporter sur nos deux théâtres la musique italienne, et l'on a vu que dans le comique j'avais assez bien commencé. Ce n'est pas que la musique de Grétry fût de la musique italienne par excellence ; elle était encore loin d'atteindre à cet ensemble qui nous ravit dans celle des grands compositeurs, mais il avait un chant facile, du naturel dans l'expression, des airs et des duos agréablement dessinés, quelquefois même dans l'orchestre un heureux emploi d'instrûments ; enfin du goût et de l'esprit assez pour suppléer à ce qui lui manquait du côté de l'art et du génie ; et, si sa musique n'avait pas tout le charme et toute la richesse de celle de Piccini, de Sacchini, de Paesiello, elle en avait le rythme, l'accent, la prosodie, j'avais donc démontré qu'au moins dans le comique, la langue pouvait avoir une musique du même style que la musique italienne. »

La musique du *Huron* ayant été écrite en quelques semaines, le comte Creutz invita Grétry à dîner avec Caillot, qui, enchanté de l'air « Dans quel canton est l'Huronie » accepta de jouer la pièce, puis on se réunit chez Mme Laruette, où Grétry exécuta la partition au clavecin ; quelques jours après on répéta au théâtre, et la première représentation, fixée au 20 août 1768, eut un tel succès que, du jour au lendemain, Nicolle, le marchand de tabac près la Comédie Italienne, faisait peindre une nouvelle enseigne : *Au Huron*. Cependant le public s'était montré d'abord défiant, puis il s'était laissé prendre par le charme de la mélodie et par le jeu des acteurs[2], aussi Grétry s'écrie-t-il : « Si j'ai jamais passé une nuit agréable, ce fut celle qui suivit cet heureux jour. »

On trouve de nombreux détails sur cette représentation dans les écrits du temps. Les *Mémoires secrets*, en date du 20 août 1768, critiquent la pièce, « qui se réduit à une intrigue de mariage,

(1) Mémoires, p. 308.

(2) Acteurs de la première représentation du *Huron*.

Le Huron, *Caillot*. — Gerville, *Lonette*. — Kerkabon, *Vi[illegible]*. — Un officier, *Clairval*. — Saint Yves, *Débaire*. — Mlle Saint Yves, *Mme Laruette*. — Le barde, *Chamville*. — Mlle Kerkabon, *Mlle Desglands* et non Desclands, comme l'indique la Grande Édition belge.

plate et triviale, relevée par des accessoires bizarres et des incidents brusques et invraisemblables », tandis que la musique « contient de fort jolis détails, et annonce beaucoup de talent dans l'auteur ». *Le Mercure de France* [1], après avoir donné l'analyse de la pièce, compare assez curieusement la chanson du *Huron* « Les joncs ne sont pas plus droits » à celle de Polyphème pour Galatée dans *Les Métamorphoses* d'Ovide, il regrette aussi que le dénouement soit un peu brusqué, mais il fait un éloge intelligent de la musique.

« La musique a paru réunir les suffrages des connaisseurs. C'est un coup d'essai heureux et brillant. M. Grétry, élevé dans les écoles de Rome, paraît y avoir puisé les grands principes des Pergolèse, des Rinaldo, des Vinci, sans se laisser aller au genre en quelque sorte épigrammatique, et plus saillant que solide, de la nouvelle musique italienne. Sa composition est facile et riche, son harmonie n'est jamais trop chargée. Il n'étouffe point la partie principale, ni la voix, par un accompagnement tyrannique et bruyant. Son expression est juste et fidèle au sens des paroles, et ses motifs sont toujours distincts pour l'oreille et pour l'âme. Sa musique offre des contrastes sans confusion. Elle paraît se plier à tous les caractères, mais elle semble faite surtout pour le pathétique. Le récitatif du second acte, où Mlle de Saint-Yves tremble pour son amant, est admirable [2]. La voix touchante de Mme Laruette et son chant plein d'âme et d'expression ont encore ajouté à l'effet de ce morceau. L'ariette « Dans quel canton est l'Huronie » est pleine de vivacité, et d'une vérité pittoresque. Le récit du combat est encore au-dessus, et l'art du grand acteur qui l'a chanté s'est exercé sans doute avec plaisir sur des morceaux aussi bien faits. Le rôle de Gilotin a été très bien rendu par M. Laruette [3]. »

1. Octobre, p. [illegible].
2. « Ah ! quels tourments ! peut-être et il l'ignore ! »
3. Dans *Le Mercure* d'octobre 1768, page [illegible], Goulard insérera des vers flatteurs à M. Grétry, auteur de la musique du *Huron*.

[illegible]
[illegible]

Grimm dans sa *Correspondance littéraire* [1] consacre un long article au *Huron*. Il nous parle d'abord du succès de la première représentation « au milieu des applaudissements et des acclamations du public », mais il ajoute que *Le Huron* doit « l'accueil qu'il a reçu principalement au musicien et aux acteurs, et qu'on a dit avec assez de raison beaucoup de mal de l'auteur de la pièce », et il insinue méchamment qu'il faut féliciter Marmontel s'il a trouvé « un compositeur assez excellent, pour l'empêcher de tomber, malgré tout ce qu'il a pu faire pour se casser le cou... » le génie de M. Grétry a soutenu « le poète sur le bord du précipice où sa maussaderie et sa maladresse l'auraient infailliblement jeté [2]; grâce à ce charmant compositeur, *Le Huron* restera même au théâtre. » Tout le succès est dû aux acteurs et surtout « à la musique admirable et délicieuse de M. Grétry. » Il accorde un mérite à Marmontel, « c'est d'avoir bien senti la place de l'air et d'en avoir bien coupé les paroles » quoiqu'il n'ait pas su en varier les caractères aussi heureusement faute d'entente du théâtre, « il a placé, par exemple, au commencement du premier acte deux ou trois airs tendres de suite, pour le Huron, et à la fin du deuxième acte il lui fait chanter de suite deux ou trois airs de grand mouvement et de désespoir ».

Pour montrer l'incompréhension musicale de Marmontel, Grimm raconte qu'à la première représentation, celui-ci se trou-

D'un accompagnement au chant superbement
L'esprit est satisfait, au lieu d'être étonné
Tel un ruisseau [illegible] des [illegible] dans [illegible]
Laisse briller les fleurs qu'il mouille doucement.... etc.

On lit aussi dans les [illegible] :

Grétry, plein d'esprit et de grâces,
[illegible] savant sans [illegible] profond,
[illegible]
Et fait pourtant mieux qu'ils ne font.

(1) Tome VIII, p. 105.

(2) Palissot, dans des vers médiocres, fait les mêmes reproches à Marmontel

Tu sentis qu'il fallait, pour te faire un grand nom,
[illegible]
Mais [illegible]
Tu fis choix de Grétry, pour tenir la lisière...

vait à côté de lui, et près d'un amateur de musique avec lequel il s'entretenait de la partition ; à la fin Marmontel se tournant vers eux leur dit : « Je vous avoue que je ne comprends absolument rien à tout ce que vous venez de dire. »

Le musicologue anglais Burney [1] assista à l'une des représentations du *Huron*. « Ce soir, juste avant de quitter Paris, j'ai été à la Comédie Italienne pour entendre : *On ne s'avise jamais de tout* et *Le Huron*. *Le Huron* est une pièce intéressante empruntée à *L'Ingénu* de M. de Voltaire. La musique, par M. Grétry, renferme des choses charmantes et ingénieuses, tout à fait dans le « buon gusto » d'Italie, ce qui m'a rappelé que ce compositeur n'avait pas séjourné en vain huit ans [2] dans ce pays. Mais je ne pouvais m'empêcher de remarquer que nos jeunes compositeurs qui prétendent s'inspirer de la musique italienne, quoiqu'ils n'aient jamais été en Italie, ne retombent pas moins fréquemment dans la musique anglaise que M. Grétry dans la française, car plusieurs de ses mélodies sont absolument françaises. »

La musique du *Huron* est assez sévèrement jugée, par Fétis [3]. « La mélodie des airs du *Huron* est agréable et facile, et déjà l'on y remarque le talent naturel de l'auteur pour l'expression des paroles ; mais le peu d'élégance des formes musicales y est d'autant plus frappant que ce musicien arrivait d'Italie, où il avait passé près de dix ans à l'époque où Piccini, Jomelli, Majo et Galuppi produisaient des modèles de perfection en ce genre. On ne vit peut-être pas alors tout ce que Grétry pourrait faire par la suite, mais on put juger de ce qui lui manquerait toujours. »

1. Burney. « *The present state of music in France and Italy* » : At night, just before my departure from Paris, I went to the Italian theatre to hear *On ne s'avise jamais de tout* and *Le Huron*. The *Huron* is an entertaining drama, taken from M. de Voltaire's *Ingénu*. The music by M. Gretry, in which there are many pretty and ingenious things, wholly in the buon gusto of Italy, which reminded me that this composer had not been eight years in that country for nothing. But I could not help remarking that our young composers, who have professed imitation of Italian music, though they have never been to Italy, less frequently deviate into absolute English Music, than M. Gretry into French, for several of his melodies are wholly French. »

2. Six ans, de 1760 à 1766.

3. *Biographie universelle des musiciens*, t. IV.

Au point de vue de l'établissement du texte musical, nous possédons des parties d'orchestre manuscrites à la Bibliothèque Nationale [1], des airs pour violon, chant et basse [2], des ariettes et duos [3] également en manuscrits à la Bibliothèque Nationale, un air dans un recueil d'ariettes du XVIIIe siècle à la bibliothèque de Marseille (manuscrit), les éditions gravées Beraux et Houbaut [4] dont un exemplaire aux armes de Marie-Antoinette à la Bibliothèque Nationale, l'édition Frey (183 pages) dont un exemplaire est à Vienne, puis la Grande Edition belge avec une introduction de Fétis et Gevaert. Par *Le Mercure* d'avril 1776, nous voyons que l'ouverture [5] fut arrangée pour le clavecin avec accompagnement de violon ou violoncelle par le baron de P.

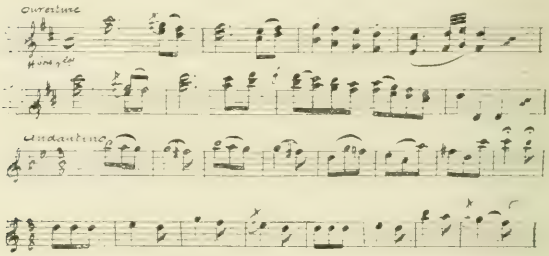
Beaucoup plus tard ont paru : chez Lemoine les mélodies « Ah quel tourment ! peut-être est-il blessé », « Toi que j'aime plus que la vie » et « Du jour naissant » chez Choudens.

Le livret de la première édition porte pour titre « *Le Huron*, comédie en deux actes et en vers, mêlée d'ariettes, représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy, le 20 août 1768. Le prix est de 30 sols [6] ». La même année une édition parut chez D. de Boubers, à Liége. La seconde édition de Paris 1768 présente quelques légères différences avec la première.

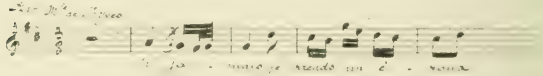
En lisant la partition dédiée au comte de Creutz, on remarque :

(1) B. N. Vm, 5 *bis*, 102, 103, 104.
(2) B. N. Vm7, 7153 ; recueil n° 1.
(3) B. N. *Recueil d'airs*, t. VII, p. 160.
(4) *Le Huron*, op. I. Comédie deux actes et en vers, dédiée à Son Excellence M. le comte de Creutz, ministre plénipotentiaire du roi de Suède auprès de Sa Majesté très chrétienne, mise en musique par André Grétry, de l'Académie des philharmoniques de Bologne, représentée pour la première fois par les comédiens italiens, le 20 août 1768, prix 18 livres. A Paris chez M. Beraux, marchand de musique, rue et à côté de la Comédie française, chez M. Houbaut, près de la Comédie italienne, et aux adresses ordinaires. Avec privilège du Roy, imprimé par Montulet. On trouve aussi une édition Beraux, Paris, imprimerie Basset.
(5) Ouverture du *Huron*, arrangée pour le clavecin ou le forte-piano, avec accompagnement d'un violon et violoncelle *ad libitum*, par M. le baron de P. Prix : 2 livres 8 sols, chez le même (Benaut, maître de clavecin, rue Gît-le-Cœur).
(6) Paris, chez Merlin, libraire, rue de la Harpe, à Saint-Joseph, MDCCLXVIII, avec approbation et permission, sans nom d'auteur ni de compositeur.

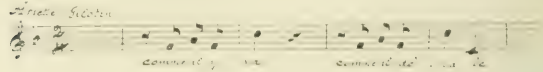
L'ouverture, dont le premier mouvement est un presto vif en ré majeur avec une modulation en ré mineur, avant la rentrée du thème, d'un assez joli effet. Le second mouvement est un andantino grazioso 3/8 en sol mineur assez médiocre. Le troisième mouvement est un presto en ré majeur, rythme ternaire rapide, fréquemment employé pour un final avec une jolie modulation en fa, amenée par le changement de mode, ré mineur. L'orchestration de ce motif : deux hautbois et alto, d'une couleur franche, est d'un joli effet parce que bien employée.



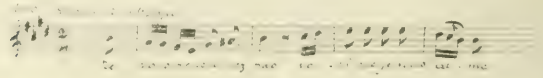
L'air de Mlle de Saint-Yves, « Ah ! si jamais je prends un époux », a joui d'une grande vogue à son époque.



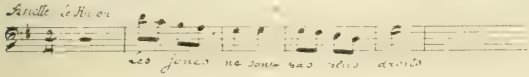
l'ariette de Gilotin : « Comme il y va ! comme il détale ! », a une forme rythmique amusante.



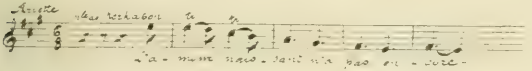
le duo de Gilotin et de Mlle de Saint-Yves : « Ne vous rebutez pas, voilà que je vous aime »



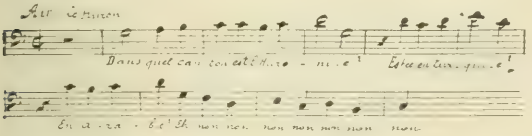
l'ariette du Huron : « Les joncs ne sont pas plus droits »



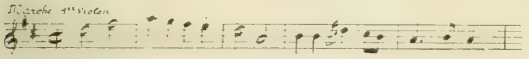
l'ariette de Mlle de Kerkabon : « L'amour naissant n'a pas encore » avec une modulation de la majeur en la mineur ;



le fameux air « Dans quel canton est l'Huronie », qui nous paraît assez faible,



la marche bien rythmée empruntée aux *Mariages samnites*.

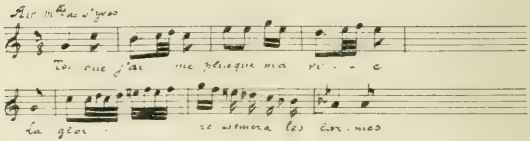


Charles Burney [1] fait remarquer : « La manière d'exécuter la marche dans cette pièce, produit un très bel effet par l'usage très judicieux qu'on fait du crescendo et du diminuendo, en jouant si piano qu'on peut à peine entendre les premiers accords. La troupe s'avance graduellement sur la scène, tandis que la musique augmente pour atteindre au dernier degré de force, puis elle se retire de la même manière à pas lents, en diminuant insensiblement jusqu'au dernier degré possible du piano. » Ce même effet de piano, crescendo, forte, decrescendo, fut employé

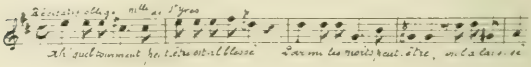
(1) *The present State of music in Germany, the Netherlands and United Provinces.*

plus tard dans la marche de *La Flûte enchantée*, celle des *Ruines d'Athènes*, et beaucoup d'autres.

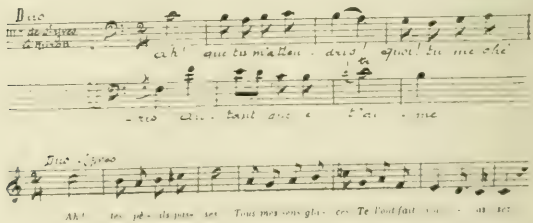
L'air de Mlle de Saint-Yves : « Toi que j'aime plus que ma vie ».



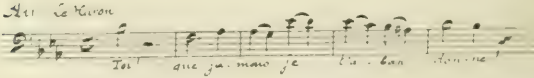
le grand air : « Ah ! quel tourment », un des meilleurs et des plus dramatiques de Grétry, emprunté, d'après Grimm, à la partition des *Mariages samnites*



le duo de Mlle de Saint-Yves et du Huron, très harmonieux mais un peu faible,



enfin l'air du Huron, énergique mais traité surtout pour l'effet.



Les parties séparées du *Huron* n'ont pas été gravées. Gevaert dans le *Commentaire critique de la Grande Edition belge* (1 note un joli effet harmonique, l'emploi de deux cors, de deux tons différents, sol et ré (page 121), pour réaliser l'effet d'un appel lointain.

Les quinze premières représentations avaient marqué pour Grétry un succès inaccoutumé ; nul ouvrage jusqu'ici n'en a fait ressortir l'importance et la signification. *Le Huron* [2] fut joué dix-sept fois, avant la fin de l'année 1768. Les représentations produisirent 38.756 livres. C'était là un gros succès d'argent, car les autres pièces en août 1768 réalisaient de 97 à 1.696 livres. Les auteurs eurent à se partager, pour cette période, 1.926 livres de droits d'auteurs, et à la fermeture du théâtre, mars 1769, Grétry

(1) On peut remarquer, sur la manière d'éditer dans la Grande Edition belge, la charmante phrase écrite à propos du passage de basses page 90, mesure 2 de la partition du *Huron* : « Quoique l'on ne s'attende pas chez Grétry à beaucoup de correction, cette mauvaise basse ne peut lui être imputée, et il est charitable de supposer qu'il aura suivi la marche simple et régulière de la progression. » Cette phrase : « Il est charitable de supposer » reviendra souvent à l'esprit en comparant les partitions manuscrites ou gravées de Grétry avec celles de la Grande Edition belge ou même les parties séparées de cette édition avec la transcription pour piano qui se trouve au-dessous.

(2) D'après les Registres inédits de la Comédie italienne, on voit que *Le Huron* fut joué en 1768, les 20, 22, 25, 27 et 29 août. Pour ces cinq représentations, les auteurs du *Huron* ont touché le 1/12 des recettes, soit 653 livres 8 sols 4 deniers. Les 1, 3, 5, 10, 12, 15, 17, 19, 22 et 24 septembre. « Payé à M. Grétry la somme de 93 livres 2 sols pour copie de la musique du *Huron* suivant le mandement des sieurs Semainiers du 3 septembre. » Payé aux auteurs du *Huron*, pour dix fois le douzième : 1002 livres, 12 sols 11 deniers. A noter que Duni et Anseaume pour *Les Sabots* ne touchèrent que 1/18 de la recette brute. En décembre : le 5 pour le roi de Danemark et le 29. En 1769, *Le Huron* fut donné le 1er janvier puis vint une interruption jusqu'au mois de juillet pendant laquelle on donne *Lucile* 23 fois. En juillet les 20, 29 et 31, en août les 19 et 30, en octobre le 28.

En 1770, le 23 avril, les 18 et 23 juin, le 28 juillet, les 11, 23 et 27 août, le 3 septembre et le 3 octobre

1771, le 5 janvier, 10 et 23 février, 17 et 21 avril, 8 juin, 6 juillet, 11 août, 6 octobre et 27 novembre.

1772, le 16 février, 22 mars, 4 mai, les 6, 13, 19 et 30 juillet, les 17 et 31 août, les 8, 11, 19 et 22 novembre, les 3, 5, 16 et 20 décembre.

1773, le 10 janvier, le 15 à la Cour, les 3, 7, 20 février, le 17 mars, le 31 mai, le 26 juin, le 11 juillet, les 11 et 23 août, le 25 septembre, les 10 et 31 octobre, le 21 novembre, les 1er et 16 décembre.

1774, le 2 janvier, les 9 et 13 février, le 18 février à Versailles, le 21 avril, le 17 juillet, les 3 et 27 août, le 22 septembre, les 22 et 23 octobre, le 31 décembre.

1775, le 18 février, les 1er et 11 mars, les 1er et 28 mai, 7 juin, 13 juillet, 3 septembre, le 12 octobre à Fontainebleau et les 15 et 30 décembre.

1776, 22 janvier, 18 février et le 17 mars, 100e représentation du *Huron*.

recevait une gratification de 1.200 livres. Voilà qui établit nettement combien les Comédiens italiens avaient lieu de se réjouir de la venue de Grétry, dont le talent nouveau attirait la foule au spectacle.

Le Huron, pendant longtemps, fut joué chaque année [1], puis il fut repris d'abord en 1785, puis en 1807 avec des coupures ; à cette époque on lit dans le *Journal de l'Empire*, après quelques détails sur l'auteur et ses débuts au théâtre : « On a fait à la pièce tant de coupures, ou plutôt tant de blessures, que rien n'y est plus motivé par les entrées et les sorties, elle ressemble à un opéra bouffe italien. Parmi les morceaux conservés on distingue : le joli duo « Ne vous rebutez pas », la marche du second acte et « Dans quel canton est l'Huronie ».

C'est en 1768 que Grétry fit paraître à Paris six sonates pour clavecin que nous n'avons pu retrouver ni à la bibliothèque du Conservatoire, ni à celle de l'Opéra, ni dans le fonds musical très riche de la Bibliothèque Nationale. Le clavecin n'était pas très goûté en Italie, les clavecinistes italiens émigrèrent, ce furent d'abord : Paradisi, Galuppi, Scarlatti, puis Clémenti. A Naples, en 1770 Barney cite Mme Hamilton et Carlo Cotumacci. En France au contraire, les pièces descriptives n'étant plus de mode, même celles de Rameau, on leur préfère la sonate. En 1763 Le Grand, organiste de Saint-Germain, écrit une première suite de sonates pour clavecin. En 1764, Charpentier de Lyon fait paraître six sonates pour clavecin. De la même époque sont les sonates d'Eckard et de Hennauer. Ces dernières, à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, sont en trois parties : allegro, andante, allegro, sauf la troisième, où l'andante est remplacé par un minuetto. Schobert [2] est le maître incontesté et trop peu connu de la sonate au XVIIIe siècle, son influence sur Mozart fut considérable, il est très probable qu'elle le fut également sur Grétry.

[illegible]

Les principaux biographes de Grétry et les dictionnaires de musique indiquent comme étant ses premières œuvres instrumentales : deux quatuors pour clavecin, flûte, violon et basse, *opus I* (1), gravés à Paris en 1768 et Offenbach ; *l'opus II* serait les sonates pour clavecin dont nous venons de parler, et *l'opus III* (2) les six quatuors composés à Rome, dont nous avons donné le début dans le chapitre précédent. Un journal de musique de l'époque, *Le Journal de musique par une société d'amateurs* (3), qui donnait à la fois des notes sur les ouvrages de musique, des anecdotes sur les musiciens, des comptes rendus de concerts et de spectacles, des adresses de maîtres et de facteurs d'instruments, nous donne le titre des quatuors, accompagné de quelques mots flatteurs. « *Sei quartetti per duo violini, alto e basso di Andrea Grètry, composti a Roma, opus III*, prix 9 livres, à Paris chez le même Borelli, rue Saint-Victor, vis-à-vis la Ferme de l'Abbaye. » « L'empressement du public pour toutes les productions de M. Grétry et le succès que ses quatuors ont eu à Rome, sont de sûrs garants de l'accueil qu'on leur fera en France. C'est un des recueils les plus précieux qui aient paru depuis longtemps. » C'est la seule mention que nous ayons trouvée des quatuors de Grétry, il ne semble pas que les critiques musicaux les aient jamais examinés ; ainsi on trouve à Dresde (4) un terzetto et un

(1) Serait-ce les deux sonates pour le clavecin avec accompagnement de la flûte traversière, du violon et de la basse, annoncées dans le *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr* 1784 ? La bibliothèque de Dresde possède deux sonates pour le clavecin, accompagnées de la flûte traversière, du violon et de la basse, tirées de *L'Amitié à l'Épreuve*, de la composition de M. André Grétry, œuvre I, Offenbach, parties séparées, et ces deux sonates arrangées pour deux pianos. Ce titre est curieux, s'il n'y avait pas l'indication très nette de *L'Amitié à l'Épreuve*, il semblerait que nous soyons en présence de la première œuvre de Grétry.

(2) Voir le 9e *Supplément* du catalogue Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1774.

(3) N° 72 de l'année 1773.

(4) La bibliothèque de Dresde possède en manuscrit : 1° un terzetto pour 1e et 2e violon, flûte, hautbois, clarinette, basson, 1er et 2e viola, 1er et 2e cor, violoncelle et basse. Le premier mouvement est un largo en sol mineur, le second mouvement un allegro en do mineur ; 2° un quartetto pour flûte, hautbois, clarinette, basson, 1er et 2e violon, alto, 1er et 2e cor et basse ; le premier mouvement est un allegro en si majeur, le second mouvement un presto en si majeur. Ces deux œuvres ne semblent pas appartenir à de la musique de chambre, ce sont probablement des arrangements des opéras de Grétry, tel est du moins l'avis du bibliothécaire, les parties séparées ne sont pas mises en partition.

quartetto et à Carpentras [1] des quartetti que nous n'avons pas pu collationner avec la partition du Conservatoire de Paris.

Le bruit de la renommée du *Huron* s'en vint jusqu'à Ferney. Voltaire écrit alors à Chabanon à la date du 9 septembre 1768 : « Est-il vrai que celle [la musique] du *Huron* soit charmante ? Elle est d'un petit Liégeois que vous avez peut-être vu à Ferney. » Et là-dessus, le vieillard tire de son conte *L'Education d'un prince*, le libretto du *Baron d'Otrante*, qu'il envoya à Grétry [2]. Celui-ci le présenta aux comédiens italiens comme l'ouvrage d'un jeune homme de province. Les comédiens le refusèrent tout en lui reconnaissant des qualités, et engagèrent Grétry à faire venir l'auteur à Paris. Il pourrait ainsi faire les changements nécessaires et obtenir la mise à l'étude de sa pièce. Il faut regretter ce contretemps, car il eût été piquant d'avoir un opéra-comique dû à la collaboration de Voltaire et de Grétry.

Les poètes sollicités naguère par le musicien, et qui avaient refusé leurs poèmes, venaient maintenant les lui proposer, mais il pensa devoir accorder la préférence à Marmontel, puisqu'il avait bien voulu se hasarder avec lui, et voici la façon dont l'écrivain témoigna sa reconnaissance dans ses Mémoires.

(1) Carpentras, quartetti pour 2 violons, viole et violoncelle, musique tirée de Grétry. Dans un recueil contenant des morceaux de musique de divers compositeurs. Quartetti de Haydn, Mozart, Grétry, 27 cahiers, collection Barjavel. n° 1058.

(2) Lettre de Voltaire à Mme de Saint-Julien, 12 septembre 1768. « Daignez-vous, Madame, vous souvenir de ce vieux solitaire qui prenait la liberté de vous appeler son papillon philosophe ? Vous souvenez-vous que vous lui parlâtes d'un musicien que vous protégiez beaucoup et dont vous disiez des choses merveilleuses ? Continuez-vous à le protéger et fait-il toujours de bonne musique ? Faites-moi la grâce, Madame, de répondre à cette question. Faites-moi encore une autre grâce, c'est de me garder le plus profond secret, le joli papillon pourrait bien le laisser échapper, mais le philosophe le [illegible] »

A la même, 30 septembre. « Si Madame papillon philosophe garde les secrets aussi bien que les paquets, je me confesserai à elle à Pâques.... Voici le secret dont il s'agit. Mme Denis m'a mandé qu'un jeune homme a tourné en opéra-comique un certain conte intitulé *L'Éducation d'un prince*. Je n'ai point vu cette facétie, mais elle prétend qu'elle prête beaucoup à la musique. J'ai songé alors à votre protégé et j'ai cru que je vous ferai la cour, en priant Mme Denis d'avoir l'honneur de vous en parler. Tout ce que je crains c'est qu'elle ne se soit déjà engagée. Ne connaissant ni la pièce ni les talents des musiciens, j'ai saisi seulement cette occasion pour vous renouveler mes hommages. L'état triste où je suis ne me permet guère de m'amuser d'un opéra-co-[illegible]

« Grétry, plus modeste et plus reconnaissant qu'il ne l'a été dans la suite, ne trouvant pas sa réputation assez bien établie encore, me supplia de ne pas l'abandonner, c'est alors que je fis *Lucile*. Par le succès encore plus grand qu'eut celle-ci, je m'aperçus que le public était disposé à goûter un spectacle analogue à celui de mes contes ; et avec un musicien et des acteurs en état de répondre à mes intentions, voyant que je pouvais former des tableaux dont les couleurs et les nuances seraient fidèlement rendues, je pris moi-même un goût très vif pour cette espèce de création ; car je puis dire qu'en relevant le caractère de l'opéra-comique, j'en créai un genre nouveau. »

C'est Mme Laruette qui réunissait chez elle le poète et le musicien dont les premiers essais étaient approuvés par son petit cercle avant les répétitions.

Grétry avait dédié son premier opéra au comte de Creutz, il dédia le second au comte d'Oultremont (1), premier ministre du Prince Evêque de Liége.

Voici le libretto de *Lucile* tel que nous le décrit Grimm dans sa Correspondance (2) :

« Le sujet de cette pièce est simple et extrêmement touchant. Deux amants s'aiment de la passion la plus tendre ; ils ont la parole de leurs parents, ils vont être unis. Le jour de la noce, le père nourricier de la jeune mariée arrive, et lui déclare qu'elle n'est pas la fille de la maison où elle a été élevée, qu'elle a été substituée dans son enfance à cette fille, qui est morte en

Mme de Saint-Julien, dont Grétry ne parle nulle part, était née comtesse de La Tour du Pin. Elle fit de fréquents séjours à Ferney, en 1766, 1772 et 1775. Lorsqu'elle quitta Ferney, Voltaire la chargea de négocier l'affranchissement du pays de Gex. Elle est morte en 1820.

(1) A Son Excellence Mgr le comte d'Oultremont, etc...

Monseigneur, Vous faites le bonheur du pays qui m'a vu naître et que je chérirai toute ma vie ; vous encouragez et aimez les arts et particulièrement celui que je cultive, voilà, Monseigneur, les titres qui m'ont fait désirer de mettre votre illustre nom à la tête d'un ouvrage qu'une nation éclairée a honoré de quelques applaudissements. Vous avez daigné agréer mon hommage, puisse-t-il n'être pas indigne de vos suffrages et de votre protection. Je suis avec un profond respect, Monseigneur, de votre Révérence, le très humble et très obéissant serviteur Grétry.

(2) Correspondance, t. VIII, p. 244.

nourrice, et qu'elle ne peut prétendre ni à la main ni à la fortune qu'on lui destine. Voilà le sujet en deux mots, voyons-le un peu en détail. Timante, riche financier.... Premièrement, monsieur Marmontel, c'est vous qui êtes l'auteur de la pièce ; vous vous en défendez comme de meurtre, vous gardez l'incognito impitoyablement malgré votre succès ; mais, ne vous en déplaise, je vous reconnais à chaque ligne, et si je vous avais vu écrire la pièce d'un bout à l'autre je ne serais pas plus sûr de mon fait ou plutôt du vôtre. »

Grimm reproche à Marmontel le nom des personnages : « faites-moi le plaisir de trouver une autre fois des noms d'un meilleur goût ou, si vous ne le pouvez, adressez-vous à Sedaine », le manque de sentiment et de naturel, le mauvais enchaînement des scènes, la difficulté qu'il a de mener le sujet jusqu'au bout, la froideur du dialogue, la fausseté des images, et jusqu'aux costumes des filles du village « aussi pomponées qu'à l'opéra dans les jardins d'Armide, lorsque la modeste Lucile, son bon père Blaise et moi, nous étions en droit de nous attendre à toute la simplicité villageoise » et puis, et puis si Sedaine eût fait la pièce elle eût été bien meilleure. Quant à la musique, il critique ces petits opéras, moitié parlés, moitié chantés, ce mélange barbare de deux manières d'imiter la nature, né de la dureté de nos oreilles, qui n'a encore permis à aucun de nos compositeurs de créer ou d'essayer du moins, sur nos théâtres, un vrai récitatif, une simple déclamation notée.

« Il y a dans *Lucile* neuf morceaux de musique ; le quatuor du déjeuner et l'air de Blaise ont été jugés avec raison et sans comparaison supérieurs à tout le reste. La musique de *Lucile* est très digne de l'auteur de celle du *Huron*. On a demandé lequel des deux ouvrages valait mieux. Question oiseuse : il y a sans doute un plus grand fond de musique dans *Le Huron*, parce que la pièce est plus longue, et que les tableaux en sont plus variés. Pour faire preuve de talent, j'aimerais mieux sans doute avoir fait *Le Huron*, parce que mes preuves seraient plus complètes ; mais qu'importe si *Lucile* est aussi bien travaillée qu'elle peut l'être, et

si le musicien a été partout au niveau de la besogne que le poète lui a taillée ! On pourrait lui reprocher de faire la plupart de ses airs en rondeau, dont le premier et principal couplet est repris deux ou trois fois ; mais je crois cette espèce de chant symétrique et circulaire inévitable, quand on veut écrire sur des paroles françaises dont l'idiome ne permet jamais au musicien ni de phraser ni de s'étendre. »

La première représentation [1] de *Lucile* eut lieu le 5 janvier 1769, ce fut un succès de larmes. Dorat écrit en effet :

« Vous étiez à la première représentation de *Lucile*, vous avez été témoin de l'effet général ; les larmes d'étiquette tombaient des premières loges, et vous en avez versé dans la vôtre sans songer à les cacher ni à les faire voir. Le fond de la pièce est pathétique, et je ne regrette point que l'harmonie prête ses charmes à l'expression de la douleur... Mes larmes ont coulé et j'ai rendu grâces à celui qui me procurait cette douleur voluptueuse, un des plus grands plaisirs de la vie. L'air qu'il [Caillot] chante, ne vous a-t-il pas transporté ? N'admirez-vous pas le respect de la musique pour les paroles, des intruments pour la voix ? Harmonie, mélodie, dessins, motifs, jours ménagés dans les parties accessoires, pour faire ressortir la partie principale, tout s'y trouve. »

Les *Mémoires secrets* [2] sont élogieux (5 janvier 1769) :

« Cette pièce romanesque a produit à ce théâtre le rare spectacle d'un auditoire fondant en larmes. Le musicien a secondé le poète à merveille, et a brisé les cœurs par ses ariettes passionnées ; chacun est sorti pleurant et enchanté, en sorte qu'on regarde la pièce comme couronnée par le plus grand succès » et quelques jours plus tard, le 18 janvier [3] : « Le public est partagé sur *Lucile*, nouveauté qui fait grand bruit, que les uns proscrivent

(1) Acteurs de la première représentation de *Lucile*.
Timante, ténor, *Larivette*. — Blaise, basse, *Caillot*. — Dorval père, basse, *Vinceller*. — Lucile, soprano, *Mme Larivette*. — Dorval fils, ténor, *Clairval*. Julie, soprano, *Mlle Desglands*.
(2) T. IV, p. 182.
(3) T. IV, p. 190.

comme un roman mal tissu, froid, triste, et ne roulant que sur une intrigue remaniée dans plusieurs autres et dans diverses pièces de théâtre ; d'autres en sont enchantés, y trouvent un intérêt pressant, en admirent le dialogue et les détails, où ils croient reconnaître le talent du courtisan le plus aimable. On s'intrigue, au reste, pour en constater l'origine, et il paraît que cet ouvrage appartient décidément à M. de Marmontel et au duc de Nivernais ; que le premier en a fait la charpente, qui n'est pas ce qu'on y trouve de plus merveilleux, et que le second l'a décoré de toutes les beautés qu'il sait prodiguer avec un goût et des grâces qui n'appartiennent qu'à lui. Ce n'est que comme cela qu'on peut expliquer la modestie des auteurs d'un drame qui, malgré son succès le plus décidé, s'obstinent à garder l'anonymat. » Cette supposition ne semble pas exacte, Jules Mancini, duc de Nivernais, ambassadeur à Rome, à Berlin et à Londres, ne fut pas le collaborateur de Marmontel.

Le Mercure de France de janvier 1769 (1) constate simplement le succès de la pièce, celui de février contient des vers de Guichard (2) et une longue analyse de la pièce (3) avec quelques vers, l'éloge du quatuor, « morceau admirable pour l'expression, et dont l'effet ne peut se peindre ni se deviner » et celui du libretto : « Il y a de l'intérêt dans cette comédie. Si on ne le trouve pas aussi développé, aussi approfondi à la lecture qu'à la représentation, c'est qu'il faut se souvenir que le poète, asservi au musicien, doit lui laisser beaucoup à faire, et atténuer ses propres forces, pour mettre en jeu les siennes. L'ouvrage est en général écrit avec autant de facilité que de naturel. Il n'y a point d'affectation d'esprit, ce qui est le plus grand défaut après la platitude, il y a des vers très heureux, et surtout il règne d'un bout

(1) Page 152.

(2) On parvient lentement au Temple de Mémoire,
A pas de géant, toi, tu marches vers la gloire.
De ton nouveau succès tu me vois enchanté,
Quel goût ! quel sentiment ! quel feu ! quelle harmonie !
De ton magique et dominant génie,
J'admire le pouvoir, il est illimité, etc.

(3) Page 170.

de la pièce à l'autre une sorte d'enthousiasme de bonté et de vertu qui se communique au spectateur, et qui lui fait éprouver le sentiment le plus doux pour les âmes honnêtes, celui de voir exprimer ce qu'elles ressentent ; mais il faut absolument la voir représenter pour connaître tout ce qui résulte de l'accord heureux de la musique et des paroles, et du jeu d'acteurs tels que M. Caillot et Mme Laruette, qui ont reçu de la nature tous les dons nécessaires pour concevoir fortement un ouvrage, et exécuter ce qu'ils ont conçu. »

Le Mercure de mars [1] dit qu'on a continué les représentations de *Lucile*, « ce drame honnête et intéressant, embelli encore et animé par la musique éloquente, pleine d'expression, de vérité et de cette simplicité sublime qui parle au cœur et peint à l'imagination. M. Grétry paraît avoir étudié le style du célèbre Pergolèse, il a sa même sensibilité et son génie, pour rendre les tons du sentiment et le langage de la passion ».

Voyons maintenant la critique de La Harpe sur Marmontel [2], auquel il reproche des fautes de goût : « elles n'y sont pas communes, mais elles sont remarquables. »

Il en donne pour exemple :

> Mais Lucile est éblouissante,
> La trouvez-vous appétissante ?

« C'est son père qui s'exprime ainsi en parlant à un autre vieillard, au père de son gendre ; cela serait à peine supportable dans la bouche d'un jeune amoureux, et le ton de la pièce est généralement noble, c'est là du mauvais goût. Voici dans la même scène une impropriété de terme qui fait un énorme contresens.

> .... Je voudrais que la mollesse
> Fût le prix des travaux guerriers,
> Et je respecte la vieillesse
> Qui repose sur des lauriers.

1 Page 153.
2 La Harpe, Cours de littérature, t. XII, p. 323.

« Les deux derniers vers sont bien, quoiqu'en rappelant ceux de Voltaire :

> Courtisans de la gloire, écrivains et guerriers,
> Le sommeil est permis, mais c'est sur des lauriers.

« Mais qui jamais a fait de la mollesse le prix des travaux guerriers ? Ce qui est partout un vice ne peut être nulle part un prix. Il a voulu dire le repos ; mais la mollesse est ici un étrange synonyme. On trouve dans cette même pièce une faute d'une espèce plus grave, un mouvement faux, absolument faux. Dans le premier instant où Lucile apprend de Blaise qu'elle a été changée en nourrice, son premier mot, son premier cri est : « Ah ! mon père ! » en se jetant dans les bras de Blaise. Voilà encore cette nature exaltée qui trompe Marmontel dans un opéra-comique comme dans la tragédie. Qu'on se rappelle la situation, et l'on sentira que, dans une révolution aussi terrible qu'imprévue, le premier mouvement est d'être atterrée, le second de se jeter dans les bras de l'autre père qu'elle retrouve en perdant celui qu'elle avait auparavant ; mais du premier mouvement au second, il y a loin dans la nature et c'est ce qu'il fallait marquer. »

Gevaert dans le commentaire critique de la Grande Édition belge, parue en 1884, nous dit : « Le charmant opéra-comique de *Lucile*, est au nombre des opéras de Grétry pour lesquels les éléments de reconstitution critique manquent à peu près complètement. De toute l'œuvre du musicien, la partition gravée seule est parvenue jusqu'à nous. » Il a connu cependant les parties séparées manuscrites [1] du théâtre de la Monnaie à Bruxelles, mais ne semble pas avoir consulté les parties d'orchestre manuscrites [2] in folio, à la Bibliothèque Nationale, ni le quatuor [3] mis en symphonie, ni les airs [4] pour violon, chant et basse, ni les ariettes et duos [5] à la Bibliothèque Nationale, pas plus que

1 1er violon, 2e violon, et basse.
2 Mss. 1114, B. N. Vm. 3 *bis*. 10), 1140.
3 2 violons, hautbois, bassons, cors et basse. B. N. Vm. 3 *bis*. 106.
4 B. N. Vm. 7. 7144. *Recueil* n° 2.
5 *Recueil d'airs*, t. VII, p. 148 et 175. *Recueil* Vm. 7. 182.

l'ouverture de *Lucile* arrangée pour le clavecin [1] et la belle partition manuscrite [2] ornée de peintures et reliée avec luxe, conservée à la bibliothèque de Troyes. La bibliothèque de Berlin [3] possède une partition manuscrite en allemand.

La première édition gravée par Dezauche [4] n'est pas rare ; la Bibliothèque Nationale en possède un exemplaire aux armes de France, une autre édition, sans numéro d'œuvre, fut imprimée chez Montulay, dont un exemplaire au British et un autre à la bibliothèque de la Cour à Vienne.

Les éditeurs modernes ont repris quelques airs : Lemoine « Ah ! ma femme qu'avez-vous fait » pour basse, Choudens « Chantons deux époux », Breitkopf la danse villageoise des compagnes de la mariée. Quant au fameux quatuor « Où peut-on être mieux », il a paru chez Durand pour chant seul, soprano, contralto, ténor et basse, pour quatuor avec accompagnement de piano chez Schott, en flamand chez Cranz à Leipzig, enfin Kreutzer l'a arrangé dans *Les Thermopyles*.

Le libretto a eu plusieurs éditions : deux en 1769 chez Merlin [5] à Paris et une à Amsterdam et la Haye chez Constapel et Lefébure, une 3e édition en 1770 avec la musique.

(1) Arrangée pour le clavecin avec un violon *ad libitum*, par MM. Clément. Paris, MM. Le Menu et Boyer, sans date, in-fol. oblong. B. N. Vm. 7. 5895.

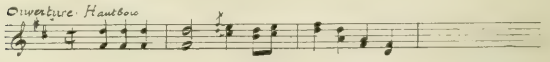
(2) Bibliothèque de Troyes, n° 2452. *Lucile*, comédie en un acte et en vers par Marmontel, dédiée à S. E. Mgr le comte d'Oultremont, frère et premier ministre de S. A. Mgr le prince évêque de Liège, mise en musique par André Grétry de l'Académie des philharmoniques de Boulogne, représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du roi le 5 janvier 1769. Très bel exemplaire de présentation, copié par J.-J. Monnier. 68 feuillets 170 × 115 mil., reliure de maroquin rouge à petits fers avec broderie au centre, et charmante peinture avec légende, 1, « Quel bien peut valoir le plaisir de vous voir », 2, « Pouvez-vous, charmante Iris, n'avoir pour moi que du mépris ». Le conservateur de la bibliothèque de Troyes, M. Morel-Payen, nous écrit que ce manuscrit n'a jamais été étudié, et encore moins publié, il serait intéressant de savoir si la copie est contemporaine de Grétry.

(3) Bibliothèque de Berlin. Mus. 8400.

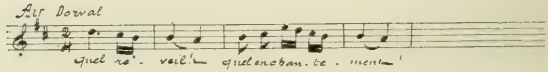
(4) Œuvre II, *Lucile*, comédie en un acte et en vers, dédiée à S. E. Mgr le comte d'Oultremont frère et premier ministre de S. A. Mgr le Prince Evêque de Liége, mise en musique par André Grétry, de l'Académie des philharmoniques de Boulogne, représentée pour la première fois par les comédiens italiens ordinaires du Roi, le 5 janvier 1769, gravé par Dezauche. Prix : 15 livres A Paris, aux adresses ordinaires avec privilége du Roi, à Lyon, chez M. Castaud, vis-à-vis la Comédie.

(5) *Lucile*, comédie en un acte, mêlée d'ariettes, représentée pour la première fois le 5 janvier 1769. Le prix est de 24 sols à Paris, chez Merlin, libraire, rue de la Harpe.

L'ouverture de *Lucile*, à vrai dire, n'est pas très intéressante, les thèmes en sont médiocres. Elle comporte un allegro et un andante. Le premier mouvement vif, en forme de lied en trois parties, dont la troisième répète la première.

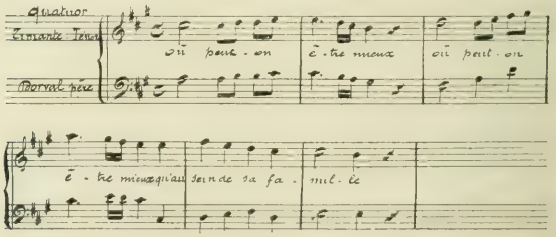


L'air de Dorval : « Quel réveil! Quel enchantement! »



est un excellent exemple de terminaison masculine sur un rythme féminin, vei-l, men-t, faute que l'on rencontre quelquefois chez Gluck mais jamais chez Rameau.

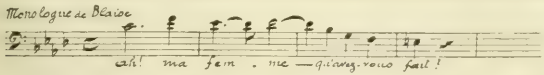
Le fameux quatuor : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille »



sans être, comme le dit Castil Blaze, « d'une faiblesse extrême », est plus connu pour avoir été chanté par les fidèles de Louis XVI et célébré le retour des Bourbons à la Restauration, que par sa propre valeur musicale. L'air est entraînant certes, mais que dire de la première phrase au point de vue de l'euphonie ?

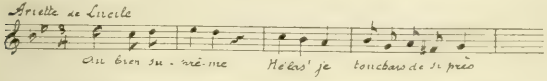
à Saint-Joseph. MDCCCXIX. Avec approbation et permission; seconde édition, chez Merlin, 24 sols avec la musique.

Le monologue de Blaise, « Ah! ma femme, qu'avez-vous fait »

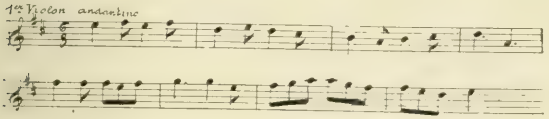


est analysé en détail par Grétry dans ses Mémoires, c'était là faire beaucoup d'honneur aux vers de Marmontel.

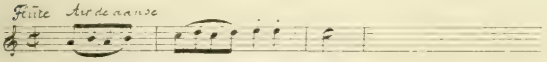
L'air de *Lucile* : « Au bien suprême, hélas! je touchais de si près » est dramatique et expressif.



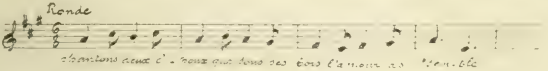
L'entrée des paysans est assez amusante à comparer au thème de la cloche dans *Parsival*.



La première partie de l'air de danse est bien rythmée, elle rappelle Rameau, moins sa richesse.

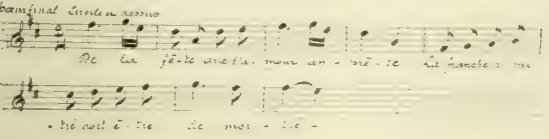


La ronde des jeunes villageoises : « Chantons deux époux »



est sur le même thème que l'entrée des paysans.

Enfin le chœur final a de la gaieté.



Martine [1] est un admirateur des opéras de Grétry. L'opéra de *Lucile*, dit-il, « est rempli de chants frais, aimables et gracieux, entre lesquels tient sans doute la première place le quatuor enchanteur que chacun a retenu et qui a été si souvent chanté ». Il remarque très justement que le monologue de Blaise ne produit pas actuellement autant d'effet qu'à l'origine, ce qu'il faut attribuer non seulement à l'exécution mais aussi à la différence des époques. En 1769 les morceaux de ce genre « étaient si rares que celui-ci dut causer une vive impression qui s'est affaiblie par l'habitude d'en entendre ».

A l'étude des registres de la Comédie Italienne [2], on constate

(1) *De la musique dramatique en France.*

(2) Registres de la Comédie italienne aux Archives de l'Opéra. *Lucile* fut donnée en 1769 les 5, 7, 9, 12, 14, 16, 19, 21, 23, 26, 28 et 30 janvier. Ce même mois, « payé pour la copie des rôles et partition de *Lucile*, suivant le mémoire arrêté par les sieurs Semainiers le 20 janvier 1769, 77 livres », aux auteurs de *Lucile* pour douze fois le 1/18, 1125 livres 12 sols; les 1er, 4, 6, 9, 11, 13, 16, et 18 février, le 2 mars, 17 et 19 juillet, 21, 24 et 28 août (le 18 octobre à Fontainebleau), le 15 novembre et 4 décembre.

En 1770, le 14 janvier, 10 février, 25 mars, 28 avril, 10, 14 et 28 mai, 10 et 28 juin, 9 et 26 juillet, 18 août, 1er, 10 et 27 septembre, 11 et 15 octobre, 4 et 11 novembre, 16 et 30 décembre.

En 1771, 9 et 21 janvier, 13, 20, 21 février, 6 mars, 10 avril, 5 et 29 mai, les 12, 26 et 30 juin « Pour la 3e fois de *Lucile*, on n'a point tiré les honoraires, la recette ayant été au-dessous de 600 livres », les 11 et 21 juillet, le 7 août, les 16 et 23 septembre, les 2, 17 et 27 octobre, 11 et 24 novembre, 12, 18 et 28 décembre.

En 1772, le 30 janvier, 8, 12 et 26 février, 30 mars, 10 et 17 mai, 1er août, 16, 23 et 30 septembre, 11 et 29 octobre, 16 et 18 novembre, 10 décembre le 11 à la cour à Versailles) et 30 décembre. Depuis octobre 1771, Grétry touche 100 livres de pension par mois.

En 1773, les 6 et 27 janvier, le 27 février, les 1er et 7 mars le vendredi, 26 mars, à Versailles, avec le Magnifique, les 1er, 12, 23 mai, le 8 juillet 100e représentation de *Lucile*, avec *La Fée Urgèle*, le 17 juilllet, les 7 et 18 août, les 5 et 15 septembre (le 1er octobre dans l'appartement de M. le dauphin, à Versailles, après le souper), les 9 et 28 octobre, les 10 et 14 novembre, les 5, 15 et 22 décembre:

En 1774, le 1er janvier, le 13 mars, le 13 avril; mai, *observation*, « la mort du Roi Louis XV, arrivée le 10 de ce mois, et sa maladie qui avait obligé de fermer les spectacles dès le 30 d'avril dernier, fait qu'il n'y a aucune recette journalière à employer à présent compte », le 22 juin, le 7 août, le 12 septembre, 31 octobre, les 7 et 27 novembre et 14 décembre.

En 1775, le 11 janvier, les 9 et 22 février le 3 mars, à la cour, avec *Le Portrait d'Arlequin*), le 15 mars, en août, Grétry et Marmontel reçoivent chacun, aux parts d'auteurs, 18 livres 1 denier 9 sols, ce qui prouve que les droits d'auteurs étaient partagés de moitié, le 1er juin, le 12 juillet, le 5 août, les 5 et 26 novembre.

En 1776, les 7 et 21 janvier, le 7 février.

En résumé *Lucile* a été jouée en 1769 de janvier à décembre 29 fois, en 1770 de janvier à septembre 14 fois, en 1771 de janvier à décembre 25 fois, en 1772 de janvier à décembre 16 fois, en 1773 de janvier à décembre 21 fois, en 1774 de janvier à décembre 10 fois, en 1775 de janvier à novembre 9 fois, en 1776 de janvier à février 3 fois.

que *Lucile* eut un succès [1] au moins égal sinon supérieur à celui du *Huron*. En 26 représentations du 5 janvier 1769 au 28 août de la même année, le théâtre encaisse, grâce à cette pièce, 61.122 livres, ce qui donne une moyenne de 3.820 livres par soirée, somme qu'atteignent bien rarement les spectacles des ainés de Grétry. Dans ce laps de temps, les deux auteurs touchèrent 2.124 livres de droits, et Grétry reçut 77 livres pour la copie de la musique, partition et rôles, qu'il s'astreignit à faire lui-même, comme il l'avait fait pour *Le Huron*, qui lui avait été payé davantage, 93 livres 2 sols. A la réouverture de la salle, en juillet 1769 *Lucile* et *Le Huron* continuent à tenir l'affiche assez fréquemment; la centième de *Lucile* a lieu le 8 juillet 1773 ; en septembre 1774, Grétry est allé retenir une loge de quatre places ; il voulait se rendre compte sans doute de l'effet de l'orchestre renforcé d'un basson extraordinaire, de deux trompettes et d'une timbale, et d'une musique des gardes de vingt hommes et un caporal. D'autre part, en consultant *Le Mercure de France*, nous trouvons que *Lucile* fut reprise en 1780 : 5 représentations, 1785 : 4 représentations, 1786 : 2 représentations et en 1787, 88, 89, et 1793 une représentation par année. Enfin, *Lucile* a été jouée cette année même (1920) au théâtre Royal de Liége le 17 avril, lors de la visite du prince Léopold de Belgique.

Certains critiques, après le succès de *Lucile*, reprochèrent à

(1) Marmontel, dans son fragment de poème sur la musique *Polymnie*, nous raconte l'anecdote suivante.

Un amateur nommé Trigaud, témoin du succès éclatant de Grétry, l'engagea à le venir voir et à suivre ses conseils. Le lendemain il l'attend, non sans inquiétude, il l'attendit en vain. Furieux il alla voir Duni.

« Eh bien ! dit-il, votre règne est fini,
Grétry s'élève et sur vous il l'emporte,
Dans la coulisse on vous a vu pleurer.
C'était de rage ? — Ah non ! c'était de joie,
Au doux repos mon âge me renvoie.
Un autre vient, je l'entends célébrer.
De ma retraite au moins il me console.
Et les talents iront à son école.
— Quoi, dit Trigaud, sans vous désespérer,
Vous avez vu le succès de *Lucile*.
— J'en ai joui. — C'en est trop, l'imbécile,
Il aime à voir ses rivaux prospérer. »

Grétry « de faire pleurer à l'Opéra-Comique », à quoi il répondit en écrivant la parade du *Tableau parlant* en collaboration avec Anseaume, souffleur de l'Opéra-Comique. Anseaume [1] avait débuté par un prologue, *La Vengeance de Melpomène*, puis il écrivit une série de petites pièces tirées de contes ou de fables : *Cendrillon* d'après Perrault, *L'ivrogne corrigé*, *Mazet*, *Les deux Chasseurs et la Laitière*, d'après La Fontaine, *Le peintre amoureux de son modèle* [2], etc. Avant d'être auteur dramatique, Anseaume avait été successivement frère de la doctrine chrétienne, maître de pension, attaché au théâtre de la foire, et souffleur à la Comédie Italienne. Il était l'aide attitré des compliments de clôture et des prologues et collaborait avec les auteurs et les compositeurs, qu'il ne gênait pas comme Marmontel par son outrecuidance.

« Deux succès de suite, dit Grétry [3], m'avaient rendu ma gaieté naturelle, que j'aurais eu bien de la peine à exciter dans le temps que je fis *Le Huron*. C'est dans les beaux jours du printemps que je composai *Le Tableau parlant*, et je puis dire que pendant deux mois, chanter et rire fut toute mon occupation ; j'étais si plein de mon sujet, qu'un jour après le dîner je fis, chez l'ambassadeur de Suède, quatre morceaux de musique [4] sans interruption... Je finis cet opéra à Croix-Fontaine, on y fit la

(1) Anseaume, né vers 1720, mort à Paris en 1784.

(2) Ses principaux livrets sont : *Le Peintre amoureux de son modèle*, musique de Duni, joué au théâtre de la foire Saint-Laurent, en 1757 ; *La Fausse aventurière*, avec Marcouville, musique de Laruette, 1757 ; *Le Docteur Sangrado*, musique de Duni et Laruette, 1758 ; *Le Médecin de l'Amour*, avec Marcouville et Laruette, 1758 ; *Cendrillon*, d'après Perrault, avec Laruette, 1759 ; *Le Chinois poli en France*, *L'Ivrogne corrigé* d'après le conte de La Fontaine, avec Laruette, 1759 ; *Les Epreuves de l'Amour*, avec Laborde, 1759 ; *Le Dépit généreux*, avec Quétant et Laruette, 1761 ; *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, avec Favart, 1761 ; *La Clochette*, avec Duni, 1766 ; *L'École de la jeunesse ou le Barnevelt français*, d'après la tragédie de Thompson, avec Duni, 1765 ; *Le Milicien*, joué à Versailles en décembre 1762 ; *Les Deux Chasseurs et la Laitière*, avec Duni ; *Le Tableau parlant*, avec Grétry, 1769 ; *La Ressource comique ou la Pièce à deux acteurs*, avec Méreaux, 1772 ; *Zémire et Mélinde*, 1773 ; *Le Rendez-vous bien employé*, avec Monsigny, 1774 ; *Le Retour de Tendresse*, avec Méreaux, 1777. Son théâtre a été publié en 1766 en trois volumes in-8°.

(3) Mémoires, t. I, p. 181. — A propos du *Tableau parlant* Grétry fait une dissertation sur l'homme de génie, sur l'importance de la mélodie et celle de l'harmonie, sur le comte de Creutz etc. ; dans ces 14 pages des Mémoires il ne parle guère de l'opéra.

(4) L'ariette de Cassandre « Pour tromper un pauvre vieillard » le duo « Vous étiez ce que vous n'êtes plus », le récit de la tempête, par Pierrot, le duo de Pierrot et Colombine « Je brûlerai d'une ardeur éternelle ».

lecture du *Tableau parlant*, et l'on y plaignit le malheureux musicien. Le duc de N. y fit de légers changements que je communiquai ensuite à Anseaume, et qu'il adopta. »

Croix-Fontaine était une maison de campagne près de Corbeil dans la Seine-et-Oise, propriété du fermier général Bouret, ce fut probablement le duc de Noailles qui fit les corrections dont parle Grétry. Quant au sujet du *Tableau parlant* c'est l'histoire chère au XVIIIe siècle d'un vieux tuteur amoureux de sa pupille, et joué par son neveu. La jeune Isabelle n'a guère envie d'épouser le vieillard, mais Colombine, sa servante, lui conseille plutôt d'avoir un vieil époux que de n'en point avoir. Cassandre prétexte une course en ville et revient bien vite pour épier ce qui se passe dans sa maison. Pendant son absence arrivent le beau Léandre, amant d'Isabelle, et son fidèle Pierrot, amant de Colombine. On leur offre à souper. M. Cassandre, pour y assister, découpe la tête de son portrait et se met à la place. La scène est très gaie, les amoureux lui demandent en plaisantant la permission de se marier. En répondant par un oui formidable, Cassandre sort de derrière sa toile, mais il se laisse toucher par l'amour des jeunes gens épouvantés, et consent à leur mariage. Il ne faut pas avoir un démon familier, disait Grimm, pour faire ces choses-là, sans doute, cependant ce serait une des pièces de Grétry les plus faciles à reprendre dans un théâtre de société, il n'y a que cinq personnages, et le décor est simple.

La première représentation eut lieu le 20 septembre 1769 [1], le duc de Choiseul y mena toute sa société, le compositeur Duni y assistait et remarqua le duo, qu'il déclara bon, c'est peu pour un opéra charmant, mais c'est beaucoup de la part d'un autre artiste. Grimm enregistre le succès [2].

« Le succès de la parade du *Tableau parlant*, qui, grâce à la charmante musique de M. Grétry, se soutient au théâtre de la

1) Acteurs de la première représentation du *Tableau parlant* :
Cassandre, ténor, *Laruette*. — Isabelle, soprano, *Mlle Trial*. — Léandre, ténor, *Trial*. — Colombine, soprano, *Mme Laruette*. — Pierrot, ténor, *Clairval*.

2) Correspondance, t. VIII, p. 359.

Comédie-Italienne, dans tout son brillant, a excité la bile de M. Palissot », qui dans une longue épître en vers va raillant les librettistes, et il y a de quoi, il raille Marmontel, Sedaine, et même Voltaire, et débute par Anseaume, et son *Tableau parlant* :

> D'une tête à perruque, on a fait un tableau,
> Le parterre se pâme et crie : « Ah ! que c'est beau ! » etc.

Le Tableau parlant est une parade. Qu'est-ce qu'une parade ? D'après Grimm [1], « la parade est un mélange de bouffonnerie et de noblesse ; les acteurs sont choisis dans le bas peuple, et cherchent à nous faire rire en contrefaisant la déclamation tragique, et en corrompant la prononciation des mots d'une façon burlesque. Les auteurs classiques en ce genre mettent ordinairement leur esprit et leur art à farcir le dialogue d'équivoques, dont le double sens a presque toujours quelque sottise en vue. Ce n'est pas le premier des genres assurément, il marche cependant avant le genre ennuyeux, qui, suivant M. de Voltaire, n'est pas bon... Les personnages essentiels de la parade sont : M. le vieux père Cassandre, la belle Isabelle, ou par corruption Zirzabelle, sa fille, ou sa pupille, M. le beau Léandre qui fait l'amoureux, il est d'extraction soldat aux gardes, enfin Pierrot et Colombine ». Après l'analyse de la pièce, Grimm ajoute : « Ce succès est très grand et ira encore en augmentant, grâce à la musique charmante et délicieuse de M. Grétry. Il n'y a rien à dire de cet ouvrage, c'est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre ; il n'y a que le premier air que chante Cassandre, qui soit faible et commun, tous les autres sont charmants, et il n'y a pas du reste un seul morceau médiocre. C'est une musique absolument neuve et dont il n'y avait point de modèle en France, cela est à tourner la tête... Il [Grétry] joint au génie et à la science une grande facilité de travail ; un style clair et facile fait que le succès de ses pièces n'est jamais douteux un instant, il se fait entendre des ignorants comme des connaisseurs », et, à moins qu'il ne s'adresse à des poètes sans nulle espèce de ressource, il est sûr de réussir

1 Correspondance, t. VIII, p. 347.

autant de fois qu'il mettra de pièces au théâtre. *Le Mercure de France*, 1769 [1], donne l'analyse de la nouvelle pièce « tenant le milieu entre la comédie et la parade », remarque qu'elle rappelle *La Tête à perruque* de Collé, grand faiseur de parades, et l'anecdocte connue tirée de la vie des peintres : Un portraitiste, impatienté des remarques qu'on faisait sur sa peinture, creva sa toile et se mit à la place de son portrait. « De quelque endroit que M. Anseaume ait tiré son sujet, il l'a traité d'une manière très plaisante sans se permettre rien qui blesse le bon goût, qui n'est que trop souvent outragé dans ces sortes d'ouvrages. Le musicien n'a reçu que des éloges ; que de gaieté, de grâces et de variété dans ses airs ! M. Grétry semble créer un genre nouveau, pour chaque nouvelle production, ne s'écartant jamais du sens de ses paroles, il trouve le moyen d'ajouter encore à leur expression, son génie abondant et facile se prête à tout sans effort et l'on voit que les compositions lui coûtent aussi peu de peine qu'elles procurent de plaisir à les entendre. » En décembre, *Le Mercure* constate la continuation du succès du *Tableau parlant*, « dont la gaieté cause toujours le même plaisir, et dont la musique est toujours applaudie avec le même transport », enfin en janvier 1770 il annonce que la musique gravée est en vente au prix de 15 livres. En avril 1771 on reprend *Le Tableau parlant* à la Comédie italienne avec Mmes Trial et Colombe, Clairval, Trial et Laruette. « Rien de si délicieux que ce spectacle quand il est soutenu par des talents aussi distingués. L'Italie même adopte plusieurs de ses intermèdes, tels que ceux de M. Grétry, dont elle admire la musique et le génie aussi riche que fécond. » Nouveaux éloges à la reprise d'avril 1772. La pièce est « ingénieuse et amusante », la musique « charmante, pittoresque de pantomime » et les acteurs ont chanté avec autant d'art que de goût.

Le succès de la nouvelle partition de Grétry ne fut pas sans lui attirer la jalousie d'un certain nombre de musiciens, un Italien entre autres qui l'accusa, tandis qu'ils étaient tous deux en

(1) Page 176.

séjour au château de Montigni, chez Mme de Trudaine, d'avoir parodié des airs italiens de compositeurs aussi connus que Pergolèse et Galuppi ; c'était lui, au contraire, qui avait mis des paroles de Metastase sur les airs du *Tableau parlant*.

Grétry dédia son opéra (1) au Ministre duc de Choiseul, chez qui il fréquentait et qui le protégeait. Mais cela paraît avoir été fait sur le conseil du comte de Rohan Chabot (2), à qui Grétry avait offert en premier lieu la dédicace de sa nouvelle œuvre, ainsi qu'en témoigne la lettre (3) qu'il lui écrivait le vendredi 27 octobre 1769 après la huitième représentation du *Tableau parlant*. Quoi qu'il en soit le ministre fut aimable.

« M. le duc de Choiseul à qui j'avais dédié mon opéra intitulé : *Le Tableau parlant* m'envoya jadis un présent, mais il choisit un

(1) « Monseigneur. En me permettant de placer votre illustre nom à la tête de cet ouvrage, vous honorez un art que vous avez toujours chéri et dont les charmes sont toujours bien dignes de contribuer à vos délassements. La bonté avec laquelle vous avez daigné, Monseigneur, accueillir mon dernier ouvrage, est pour moi un nouveau motif d'émulation et de zèle. Je croirais être sûr de mériter le suffrage de la nation aimable à qui j'ai consacré mes veilles, si j'ai le bonheur d'obtenir le vôtre, et si vous agréez les témoignages du profond respect avec lequel je suis, Monseigneur, votre très humble et très obéissant serviteur, Grétry. »

(2) Le comte de Chabot était alors maréchal de camp. Colonel à seize ans, Belle-Isle l'avait surnommé le Jeune Héros, pour sa belle conduite pendant la guerre de Sept Ans.

(3) « Monsieur. Il y a longtemps que j'aurais dû vous remercier de la lettre que M. le duc de Choiseul a eu la bonté d'écrire au Prince de Liège ; j'en attends des nouvelles et j'espère qu'elles seront bonnes. Mme la comtesse de Chabot m'a fait l'honneur de m'écrire, à son retour de Fontainebleau, pour s'informer de ma santé. Elle m'a dit deux mots de votre part pour le voyage de la Rochegion (*sic*). Vous jugerez de moi, Monsieur, à votre retour à Paris, et si je vous conviens tel que ma santé me permettra d'être, je serai bien à votre service. Je ne vous écris jamais, Monsieur le comte, sans vous demander une chose ou l'autre ; c'est encore où j'en suis aujourd'hui. Je voudrais bien savoir, Monsieur, à qui il faut que je dédie la musique de ma parade qui va paraître dans huit ou dix jours. Je ne connais personne qui en soit plus digne que vous, et je me charge de le prouver dans ma lettre dédicatoire. On dit que la musique de cette pièce est immortelle. Jugez, Monsieur, que si elle paraît sous les auspices du nom de Rohan-Chabot, ma parade sera une espèce de Père Eternel, qui aura été de tout temps. Rohan peut être très ancien, et ma pièce très moderne. Si vous daignez m'accorder ce que je vous demande, Monsieur, je vous prie de me dire, en me répondant, si vous voulez que je fasse mettre d'autre titre que monsieur le comte de Rohan-Chabot. Je vous prie aussi de me refuser sans façon, si vous en avez des raisons, telle que celle d'éviter une foule d'auteurs importuns, qui cherchent sans doute à vous dédier leurs ouvrages. J'ai l'honneur d'être, avec le plus profond respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur, Grétry. P.-S. Il me reste de mon incommodité une petite toux, et de la faiblesse qui diminue chaque jour. Paris, ce vendredi 27 octobre 1769. »

(Musée Grétry, à Liège. Pièce publiée par M. de Schryver, à Bruxelles, en 1891.)

artiste, un confrère, son architecte, pour me le faire tenir. Celui-ci me dit que Monseigneur l'avait chargé de me donner une tabatière, mais que ne sachant pas si je la voulais ronde ou carrée, il me priait de l'acheter moi-même, et il me remit 50 louis. J'étais jeune, j'étais pauvre, M. de Choiseul ne pouvait faire un présent de meilleure grâce ni plus à propos [1]. »

Voyons maintenant la relation du succès de l'opéra, donnée par les *Mémoires secrets* en date du 27 septembre 1769 : « Les Italiens donnent depuis peu une parade intitulée *Le Portrait parlant*, les paroles sont d'Anseaume, et la musique de Grétry. La pièce a réussi, elle est plaisante, parfois graveleuse, l'éventail y est d'un grand secours aux femmes. La musique en est excellente. En général ce genre plaît plus à ce théâtre et y est mieux adapté que l'héroïque sur lequel on a voulu la monter depuis quelque temps. » Et le 25 octobre : « *Le Tableau parlant* qu'on joue aux Italiens avec tant de succès, a allumé la bile d'un auteur satirique anonyme ; il vient de s'exhaler dans une épître qu'il adresse à son digne ami M. Nicolet. »

Et puis, voici le jugement de la Harpe [2] : « *Le Tableau parlant*, l'un des premiers ouvrages de M. Grétry, est, je crois, ce que nous avons de plus voisin de Pergolèse, non pas tout à fait pour la richesse, mais pour l'esprit et les grâces du chant. C'est le véritable pendant de ce chef-d'œuvre fameux, *La Serva Padrona*, et peut-être encore celui de notre Pergolèse français, qui compte tant d'ouvrages d'un mérite supérieur. »

Dans ce même Cours de littérature, on trouve encore :

« C'est un chef-d'œuvre, au moins de musique, que *Le Tableau parlant*, farce divertissante, la meilleure de ce genre, celui du bas comique, qui ne laisse pas de plaire aussi sur la scène quand il y a quelque naturel et point de grossièreté. Ce fut le mérite d'Anseaume, homme modeste et laborieux, qui rendit beaucoup de services au théâtre italien, dont il était souffleur : il avait con-

(1) *Réflexions d'un Solitaire*, 4e vol., chap. XIV.
(2) *Cours de littérature*, t. XII, p. 169.

tribué à la renaissance de l'opéra-comique de la Foire par le succès de son *Peintre amoureux*, joli petit acte qui est resté. Ces deux pièces d'Anseaume valent mieux que toutes celles de Poinsinet, qu'a fait vivre la musique de Philidor [1]. »

Quoique Grétry ait copié lui-même ses trois premières partitions, comme nous le voyons par les registres de la Comédie italienne [2], nous ne les possédons malheureusement pas. Comme manuscrits, nous avons : à la Bibliothèque Nationale des parties d'orchestre [3], airs pour violon, chant et basse [4], airs et duo pour violon, chant et basse [5]; à la bibliothèque de Darmstadt et celle de Schwerin des parties séparées de chœurs, à Vienne [6] et à Berlin [7] une partition manuscrite allemande.

La première édition gravée par Dezauche [8], imprimée par Montulay se trouve dans les principales bibliothèques, la Nationale en possède un exemplaire aux armes de Marie-Antoinette et un autre aux armes de France. Nous avons en outre une édition gravée également par Dezauche, mais imprimée par Basset [9], une édition parue chez Béreaux [10], une chez Frey [11], enfin la Grande Edition belge 1890, avec une introduction de Fétis et Gevaert.

L'ouverture fut arrangée pour le clavecin avec accompagne-

(1) *Cours de littérature*, t. XII, p. 535.

(2) 3 septembre 1768, Grétry reçoit 93 livres 2 sols pour copie de la musique du *Huron*, le 20 janvier 1769, 77 livres pour copie des rôles et partition de *Lucile*, le 28 décembre 1769, 128 livres pour copie de la pièce du *Tableau parlant*.

(3) B. N. Vm. [7] 86, 107.

(4) B. N. Vm. [7]. 7161 recueil n° 9.

(5) B. N. Vm. [7]. 7169.

(6) *Das Redende Gemälde*, Mns. 10159, Hofbibliotek, Vienne.

(7) *Das Redende Gemälde*, Mns. 8502, bibliothèque de Berlin.

(8) *Le Tableau Parlant*, œuvre III, comédie parade en un acte et en vers, dédiée à Mgr le duc de Choiseul, mise en musique par M. Grétry de l'Académie de Boulogne, représentée pour la première fois le 20 septembre 1769 par les comédiens italiens du Roy. Prix : 15 livres, gravé par le sieur Dezauche, à Paris, aux adresses ordinaires de musique, à Lyon, M. Castaud, vis-à-vis la Comédie; avec privilège du Roy, de l'imprimerie de Montulay.

(9) Partition de 69 feuillets, au Royal College of Music à Londres, à Vienne et à Munich.

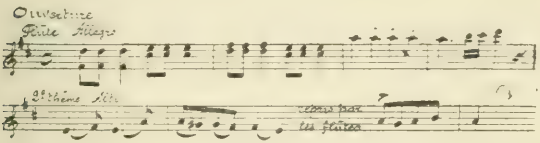
(10) Paris, Bibliothèque Nationale et Bibliothèque du Conservatoire, Milan, Bibliothèque du Conservatoire.

(11) 135 pages, Vienne, Hofbibliotek.

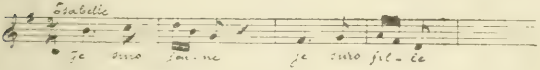
ment de violon, par Benaut [1] et par Clément [2]. Les airs suivants ont paru chez les éditeurs modernes : « Il est certains barbons » et « Vous étiez ce que vous n'êtes plus » chez Lemoine, « Cet aveu charmant » chez Eveillard, « Je brûlerai d'une ardeur éternelle » chez Durand, « Notre vaisseau », air, duo et septuor, chez Le Boulch, un trio avec accompagnement de piano chez Pinatel, enfin « Je suis jeune, je suis fille » chez Choudens, Eveillard et chez Heugel, arrangé par Bizet. Le livret a paru chez la veuve Duchesne à Paris en 1780.

Voyons maintenant la partition.

L'ouverture n'est pas remarquable, le second thème est donné d'abord par les alti et repris par les flûtes. A remarquer que *La Servante Maîtresse*, de Pergolèse, n'a pas d'ouverture, du moins dans l'édition française.



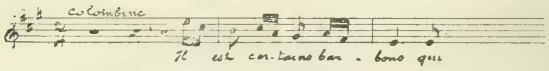
L'air d'Isabelle : « Je suis jeune, je suis fille » a du charme et de la mélodie, mais il n'est pas aussi gracieux que l'air de Zerbine de *La Servante Maîtresse* : « Je suis jolie, des plus jolies, douce, polie ».



(1) Ouverture du *Tableau parlant*, arrangée pour le clavecin ou le forte-piano, avec accompagnement d'un violon ou d'un violoncelle *ad libitum*, par M. Benaut, maître de clavecin de l'abbaye royale de Montmartre, dames de la Croix, etc.; abonnement pour le mois de juin, prix : 3 livres. A Paris, chez l'auteur, rue Dauphine, la première porte cochère à gauche après la rue Christine; annoncé dans *Le Mercure de France* de janvier 1777.

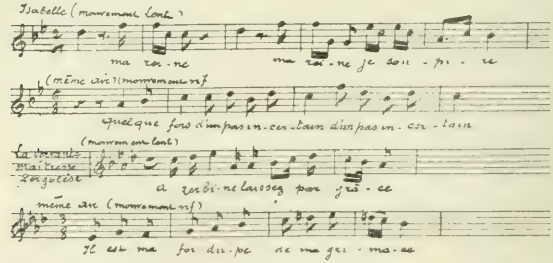
(2) Ouverture du *Tableau parlant*, arrangée pour le clavecin avec un violon *ad libitum* par M. Clément, Paris, MM. Le Menu et Boyer, sans date, in-fol. oblong. B. N., Vm[7], 5892.

L'air de Colombine : « Il est certains barbons », est tout à fait dans le style de Pergolèse ; la phrase « et ne vaut-il pas mieux » a une tenue au chant pendant un dessin de l'orchestre.

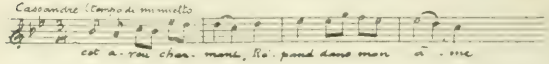


Pour amadouer le vieillard, Zerbine, dans *La Servante Maîtresse*, chante un air en deux mouvements très opposés, la première phrase destinée à le toucher : « A Zerbine laissez par grâce, laissez par grâce, quelque trace dans votre souvenir » et la seconde phrase très vive 3/8 pour le railler : « Il est, ma foi, dupe de ma grimace, je le vois déjà s'attendrir ».

De même Isabelle chante une première phrase lente, imitant le vieillard : « Tiens, ma reine, tiens, ma reine, je soupire », et une phrase 6/8, où elle se moque de lui : « Quelquefois d'un pas incertain ».

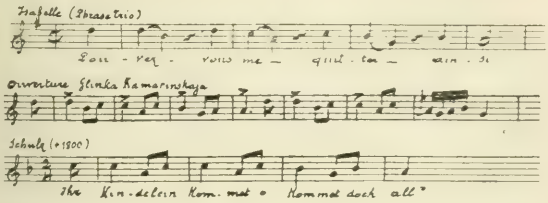


L'air de Cassandre « Cet aveu charmant répand dans mon âme » rappelle un menuet de Mozart,

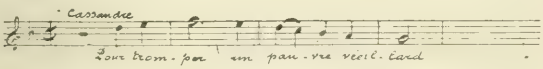


et la phrase d'Isabelle : « Pouvez-vous me quitter ainsi » rappelle à la fois la mélodie bien connue de Schulz « *Ihr Kindelein*

kommet, o kommet doch all » et l'ouverture de Glinka *Kamarinskaja.*



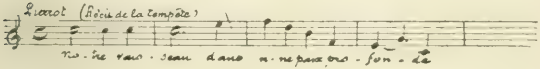
L'air de Cassandre « Pour tromper un pauvre vieillard » gagnerait, au jugement de Castil Blaze [1], à être transposé pour voix de basse.



Voici ce que dit Martine de la description de la tempête par Pierrot :

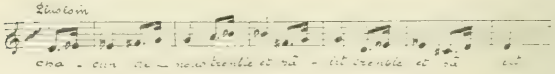
« La description de la tempête ne présente pas sans doute les beautés d'expression qu'on admire dans plusieurs morceaux du même genre, mais il est à observer qu'elle est dans la bouche de Pierrot, il ne fallait pas que la couleur sombre y dominât trop, et le compositeur y a montré son goût en saisissant cette différence. »

Cette description est intéressante parce qu'on y trouve des oppositions de mouvement, d'abord une phrase au rythme lent et régulier : « Notre vaisseau dans une paix profonde »



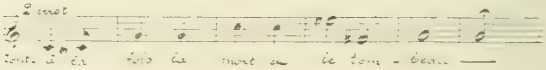
(1) *Grétry musicien*, Revue de Paris, 1845.

puis quelque chose de haletant dans la phrase : « Chacun de nous tremble et pâlit »

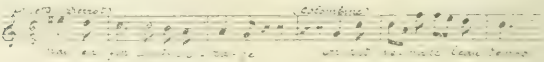


une suite de doubles croches sur les mots : « Une cascade menaçante »

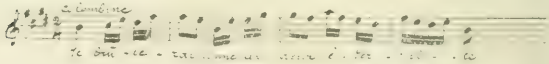
et une très belle phrase musicale : « Tout à la fois la mort et le tombeau »



puis la reprise 6 8 : « Mais enfin, après l'orage on voit venir le beau temps »



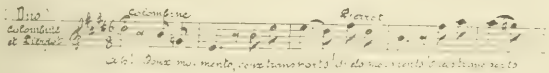
Le duo de Pierrot et de Colombine : « Je brûlerai d'une ardeur éternelle »



est charmant, mais pèche par la modulation, ce qui fait que Fétis admire tout en faisant des réserves :

« Rien de plus gracieux que le cantabile du duo de Colombine et de Pierrot. Ce morceau serait un chef-d'œuvre, si la modulation en était plus variée, et si Grétry n'avait maladroitement parcouru deux fois la même série de tons, au lieu de transposer la réponse du thème principal à la dominante. »

Martine se contente d'admirer et de le considérer comme un « chef-d'œuvre d'expression et de mélodie qui, par le contraste le plus heureux et le plus habilement ménagé, offre tour à tour un style noble et comique, la gaieté la plus piquante et le chant le plus suave ».



Cet air, d'après Grétry [1], est dans le mode mineur, il marche souvent par syncopes et par mouvements contraires, c'est presque du vieux contre-point, « la musique ne plaisante que dans peu d'endroits, comme

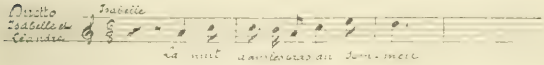
Tantôt c'est une main friponne
Qu'on lui passe sous le menton...

mais le genre sévère reprend sur l'autre vers :

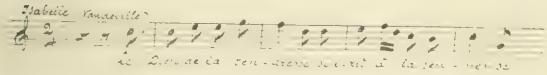
Le bonhomme enchanté s'écrie...

Ce n'est pas le bonhomme que j'ai mis en musique, c'est la dupe », ajoute Grétry.

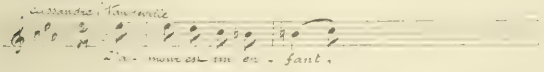
Le duetto d'Isabelle et Léandre est charmant.



L'opéra se termine par l'air d'Isabelle,

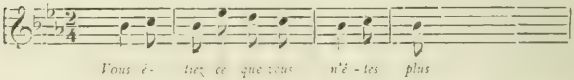


et celui de Cassandre.



(1) *Essais sur la musique*, t. III, p. 57.

Castil Blaze prétend qu'en 1813, après la retraite de Russie, *Le Tableau Parlant* fut proscrit du répertoire à cause de la phrase de Colombine : « Vous étiez ce que vous n'êtes plus » qu'on aurait appliquée à la puissance de Napoléon. Pour Grétry [1], ce couplet veut dire simplement : « Vous étiez beau et vous êtes laid, vous regardiez le ciel et maintenant vous regardez la terre, en un mot vous étiez droit et vous êtes courbé. Remarquez aussi que le chant de cet air [2] ironique veut toujours s'élever et s'abaisse effectivement à la fin de chaque phrase de musique. » C'est un curieux essai de faire suivre par la ligne graphique de l'écriture musicale, celle de la mélodie et de l'idée morale. A noter qu'il débute à peu près comme la mélodie bien connue *Ich weiss nicht was soll es bedeuten*, et qu'il présente un certain rapport avec le rondo grazioso de la sonate pour piano, opus 7, de Beethoven.



Les critiques musicaux ont été favorables au *Tableau parlant*. Martine remarque naturellement que Grétry « a pris habilement la manière » de *La Servante-Maîtresse* de Pergolèse « pour lequel il a toujours protessé une vive admiration ». Cette composition charmante a eu de nos jours le plus grand succès. Je terminerai par deux jugements, celui de Rongé [3] : « Il faut convenir que tout y est vivant, gracieux, adorable, et que la plupart des morceaux sont considérés comme des modèles du genre » et celui de Grimm : « C'est un modèle de musique comique et bouffonne, cela est à tourner la tête » ; en tous cas, comme le dit Fétis, « cet ouvrage charmant a survécu aux diverses révolutions que la musique a éprouvées ». Malgré l'instrumentation faible et les formes vieillies de cette pièce, on l'écoute encore avec plaisir parce

(1) *Essais sur la musique*, t. II, p. 331.
(2) Grétry prétend que J.-J. Rousseau l'a copié plus de dix fois avec plaisir.
(3) Biographie nationale.

que les mélodies en sont charmantes, naturelles, expressives. « C'est un bijou charmant que *Le Tableau parlant*, dit Tardieu [1]. *Le Tableau parlant* n'est guère qu'un scenario de la commedia dell' arte, piqué de quelques chansonnettes et voilà le hic, pour jouer cela, pour galvaniser cette parade rococo, il faut des artistes qui aient fait leurs classes avec la double ambition de faire carrière à la Comédie française et à l'Opéra-comique. De sorte que si par hasard on y songeait, on ferait sagement de ne pas frapper à aucune de ces deux portes, pour s'adresser à quelque bouiboui d'audace et de fantaisie... » L'avenir de Grétry est peut-être là, l'avenir du Grétry des pochades, s'entend.

C'est sans doute après la représentation du *Tableau parlant* que Grétry écrivit au Père Martini [2] :

« Mon très Révérend Père. Je ne comprends pas comment il se fait que vous n'ayez pas encore reçu l'ouvrage de Rousseau. Il y a trois mois, ayant appris par vous que ce livre n'était pas arrivé à Bologne, je me rendis chez le marchand auquel je l'avais commandé. Il me dit qu'il était resté très longtemps à Lyon, attendant une occasion d'aller à Turin, mais qu'il était parti et qu'il serait à Turin avant un mois. Vous devriez avoir lu ce livre douze fois. Je vous assure que je suis pétrifié de constater que le premier service que j'ai voulu vous rendre de tout mon cœur ait si mal réussi. Mais voici comment je ferai pour que vous ayez enfin ce livre en voyage depuis si longtemps. J'espère que vous

(1) Académiciens d'autrefois, *L'Art*, 1907, p 97.

(2) L'original en italien est au Liceo Musicale de Bologne.

Reverendissimo Padre, Non capisco niente come non abbia ancora ricevuto il libro di Rousseau tre mesi sono avendo saputo da lei che il libro non era arivato in Bologna andai dal mercante a chi ho dato l'incombenza; mi disse ch'era restato molto tempo in Lione aspettando occasione di andare in Torino, e mi disse che era partito e che sarebbe in Torino avanti un mese, doverebbe aver letto quel libro duodici volte e gli assicuro che resto petrificato vedendo che il primo servizio che ho volsuto fargli con tanto cuore sia cosi mal riuscito ma ecco come faro per non mandar. Questo libro che è in viaggio da tutto tempo spero che lo ricevervi al fine. Ma siccome non ei é sicurezza alcuna, il Signore Barone di Maclire che parté questo prima vera per l'Italia gli portera un alto e amico mio intrinseco e gli diro che quanto mi preme che lo ricevi subito. La prego di conservami sempre la sua bona grazia e di credere che saro sempre disposto a ricevere i suoi comandi. P. S. Ho dato quindici giorni sono un opera buffa in Parigi che a incontrato assai. Umilissimo e Devotissimo servo Grétry. A M. Grétry, rue de Richelieu, à côté du café de Foy.

finirez par le recevoir, mais comme rien ne nous en assure, M. le baron de Maclire qui part ce printemps pour l'Italie, vous en portera un autre. C'est un de mes amis très attaché, et il vous dira combien j'ai à cœur que vous receviez tout de suite ce volume. Je vous prie de me conserver vos bonnes grâces, et de croire que je serai toujours disposé à recevoir vos ordres. Votre très humble et très obéissant serviteur. Grétry.

« P.-S. — J'ai donné à Paris il y a quinze jours un opéra bouffe qui a eu du succès.

« A M. Grétry, rue de Richelieu, à côté du café de Foi. »

A en juger par l'étude des Registres de la Comédie italienne [1], *Le Tableau parlant* fut une belle acquisition faite par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. Les recettes des vingt premières représentations produisirent un total de 48.028 livres, ce qui donne une moyenne de 2.401 livres par représentation, un peu inférieure, il est vrai, à celles fournies par *Lucile*. En décembre, Grétry touchait 128 livres pour la copie de la musique de sa pièce. Les vingt premières représentations rapportaient à leurs auteurs 1.632 livres 7 sols 4 deniers de droits. Enfin, à la clôture de la saison théâtrale en mars 1770, Grétry reçoit encore 1.200 livres

[1] Registres de la Comédie italienne aux Archives de l'Opéra. Mercredi 20 septembre 1769, Grétry et Anseaume, Première du *Tableau parlant*, comédie parade mêlée d'ariettes, suivie du ballet des Pierrots, précédée des *Intrigues d'Arlequin*. Recette : 2.365 livres. *Le Tableau parlant* fut joué les 23, 25 et 28 septembre, 14, 16, 21 et 22 octobre. «Payé un mémoire pour copie de musique de la pièce du *Tableau parlant*, quittancé de M. Grétry et arrêté par les sieurs Semainiers, le 28 décembre 1769 : 128 livres », les 2, 11, 13, 16, 18, 20, 23, 25, 27 et 30 novembre, les 2 et 4 décembre ; soit un total de 20 représentations.

En 1770, les 20 et 31 janvier, 12, 15, 25 février, 21 mars, 5 et 26 mai, 29 septembre, 31 décembre. Total 12 représentations.

En 1771, le 3 janvier, 6 février, 4 mars, 6 mai, 15 juin et les 5, 7 et 23 octobre. Total 8 représentations.

En 1772, le 22 février, 30 mars, 4 et 30 avril, 29 juin et 4 juillet. Total 6 représentations.

En 1773, les 9 janvier (mardi 19, à la Cour, avec *Les Intrigues d'Arlequin*), 1, 6, 27 février, 5 mai, 4 septembre, 29 novembre (vendredi, 3 décembre, à Versailles). Total 5 représentations.

En 1774, les 10 et 20 janvier, 4 et 8 août, 11 septembre, 2, 7, 13 et 14 novembre. Total 9 représentations.

En 1775, le 30 janvier (vendredi 17 à la Cour), 13 et 29 mars, 24 mai, 14, 19 et 28 juin, 16 et 31 juillet, 6 août, 20 octobre, 10 décembre. Total 12 représentations.

de gratification [1] qui vont se transformer à la réouverture en une pension mensuelle de 100 livres [2] qui figurera régulièrement sur les registres. Et comme ses premiers ouvrages étaient joués fréquemment, on se rend compte que la situation pécuniaire du musicien n'était pas mauvaise, surtout si l'on tient compte de la valeur qu'avait l'argent sous Louis XV, quatre fois supérieure au moins à celle de notre argent moderne.

Le Tableau parlant, joué d'abord chaque année, est repris en 1782, 1785 et jusqu'en 1802 comme nous le voyons par *Le Mercure de France* [3]. D'autre part, par l'ouvrage de Soubies [4], on voit qu'il fut joué presque chaque année de 1825 à 1838 avec un total de 55 représentations, puis il fut abandonné jusqu'en 1851, où il est repris chaque année jusqu'en 1856 avec un total de 55 représentations également. Abandonné de nouveau, il est repris en 1863-1864 et 1865 avec un total de 38 représentations. Ceci ne

(1) Archives nationales O¹ 847. 1771, 18 septembre. Délibération des comédiens approuvée par M. le duc de Duras, pour accorder 1.200 livres d'appointements à commencer du 1er octobre au sieur Grétry pour reconnaître ses services journaliers et qu'il ne travaillera que pour leur spectacle, et veillera à tout ce qui concerne ce genre de musique, le chant et l'orchestre.

(2) Archives Nationales, ancien régime, pensions, Maison du Roi, O¹, 677.

Sieur André-Ernest-Modeste Grétry

10 novembre 1771	1.200 livres	2.400 livres gratification annuelle extraordinaire des Menus plaisirs.
1er juillet 1778	1 800 —	

N° 3.	N° 3.
Sieur André-Ernest-Modeste Grétry Extraordinaire des Menus Plaisirs	Brevet d'une pension de 2.400 livres en faveur du sieur André-Ernest-Modeste Grétry, né à Liège le 11 février 1741, baptisé le même jour dans la paroisse Notre-Dame de la dite ville.

Gratification annuelle de 2.400 livres.

Pour lui tenir lieu de la gratification annuelle de pareille somme, qui lui a été accordée sur les dépenses extraordinaires des Menus Plaisirs sans retenue, par décision des 10 novembre 1771 et 1er juillet 1778. Cy, 2.400 livres.

Nota. — Cette gratification annuelle lui a été payée par le Trésorier général des Menus Plaisirs jusqu'au 1er janvier 1779.

1er avril 1780.

(3) *Mercure de France* : 1782, 2 représentations; 1785, 9; 1786, 7; 1787, 6; 1789, 6; 1793, 6; 1794, 2; 1796, 1; 1802, 2.

(4) Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique de 1825 à 1894 : 1825, 5 représentations; 1826, 3; 1827, 8; 1828, 2; 1829, 2; 1830, 2; 1831, 2; 1832, 0; 1833, 2; 1834, 0; 1835, 2; 1836, 1; 1837, 22; 1838, 4; total, 55 représentations. 1851, 19; 1852, 22; 1853, 2; 1854, 0; 1855, 7; 1856, 15; total 55. 1863, 13; 1864, 23; 1865, 2; total : 38.

regarde que l'Opéra-Comique. Au Théâtre Lyrique il fut repris en 1854, et nous ne pouvons faire la liste de toutes les reprises qui en furent faites ; qu'il nous suffise de dire que l'an passé on l'a monté à Paris, au Trianon lyrique, et à Genève sous l'habile direction de M. A. Paychère.

On peut considérer Grétry de même que Glück comme un des fondateurs du genre de l'opérette. Le terme d'opérette semble avoir été employé pour la première fois par Mattheson [1]. L'origine de ce spectacle est dans le théâtre de la Foire. *Vénus justifiée*, de Dufresny, *Télémaque*, de Lesage, et *Les Caprices de Proserpine*, de Pujoulx, sont les ancêtres de *La belle Hélène* d'Offenbach et des *Travaux d'Hercule* de Claude Terrasse. Quant à Glück, qu'on n'a pas l'habitude de compter parmi les fondateurs de l'opéra comique en France, si l'on étudie le style de ses opérettes : *Les amours champêtres*, de Favart, *Le Chinois poli en France*, d'Anseaume, *Le Diable à quatre*, de Sedaine (1756) [2], on constate que sa musique est du style le plus léger, le plus bouffon, le plus moderne. Il emploie une grande variété de tons, des refrains en forme de vaudevilles, des airs populaires, des valses, des polkas et jusqu'à des airs tziganes.

De même, Grétry peut se rattacher au théâtre de la Foire par son *Tableau parlant*. Il a su obtenir les effets les plus bouffons, tout en gardant de la grâce et de la légèreté, et il est regrettable qu'il n'ait pas continué à cultiver le genre bouffon.

(1) *Das Neueröffnete Orchestre* 1713, page 169. Auf die Opern, folgen die Pastorals, Schäferspiele, Operetchen und Ballets.

(2) Voir aussi *L'Arbre enchanté*, d'après *Le Poirier* de Vadé, le plus bouffon de ses opéras-comiques, *L'Ivrogne corrigé* avec Anseaume 1760, et *Les Filles de La Bordé*. Dans *Le Cadi dupé* il y a moins de bouffonnerie et plus de tendresse et de sentiment. Il serait bien à souhaiter qu'on reprit quelques opéras-comiques de Glück.

ÉPILOGUE

Dans cette première partie, nous avons étudié Grétry pendant l'époque de sa formation musicale, intellectuelle et morale. Nous l'avons vu subir d'abord l'influence de son milieu, de la musique populaire belge et de la musique d'église. Puis nous l'avons suivi à Rome pendant ses années d'étude, où l'influence italienne devient prépondérante. A ces deux influences s'ajoutera celle de la musique française qu'il a fort bien étudiée, puisqu'à Genève déjà, il eut l'occasion d'entendre un certain nombre d'opéras-comiques français.

En attendant la publication de la biographie de Grétry, que les circonstances actuelles ne nous permettent pas, nous résumerons brièvement la carrière de l'illustre musicien belge.

Dès 1768, il est fixé définitivement à Paris, sauf quelques séjours au bord de la mer, ses deux visites à Liége et beaucoup plus tard, son installation d'été à Montmorency. En 1770, après *Le Tableau parlant*, il donne *Sylvain* avec Marmontel, *L'Amitié à l'épreuve* avec Favart et *Les Deux Avares* avec Fenouillot de Falbaire. La même année, le théâtre de Liége joue *Lucile* et *Le Tableau parlant*, on a donc dit à tort que sa ville natale ne s'était pas réjouie de ses premiers succès.

En 1771, Grétry épouse une jeune Lyonnaise qui étudiait la peinture à Paris. Lui si prolixe d'ordinaire, parle fort peu de sa femme ; on sait qu'elle peignait, qu'elle avait les yeux noirs, et que Mme Grandon, sa mère, eut beaucoup de peine à donner son autorisation à leur union ; ils s'en passèrent jusqu'à ce qu'un bon prêtre s'interposât pour l'obtenir. Le mariage fut célébré à Saint-Roch le 3 juillet 1771. La même année, malgré ses nouvelles charges de famille, Grétry fait une pension à sa mère, qui

vint s'installer quelques mois plus tard à Paris. Il est vrai qu'il a 1.200 livres d'appointements de la Comédie italienne et une pension du roi.

Le 26 octobre 1771, on donne à Fontainebleau : *L'Ami de la maison* et à Paris, *Zémire et Azor* de Marmontel, le 16 décembre. Grimm entendit cet opéra à son retour de Mannheim, aussi regrette-t-il l'orchestre d'outre-Rhin et juge-t-il sévèrement les « scieurs de cordes qui accompagnent les acteurs de la Comédie italienne sans nuance, sans âme et sans sentiment ». Il reconnait cependant qu'il y a des passages « d'une grande beauté, d'un grand charme et d'une grande délicatesse ». Le sujet est tiré du conte de *La Belle et la Bête*. On y trouve l'ariette vieillotte et charmante : *Rose chérie*, l'air d'Azor : *Du moment qu'on aime*, d'un sentiment exquis, un air à vocalises, une symphonie exprimant le vol d'un nuage, etc... Castil Blaze [1], assez sévère d'ordinaire, estime que *Zémire et Azor* est le chef-d'œuvre de Grétry, « l'abondance des mélodies, dit-il, l'importance des morceaux remarquables, leur nombre, assignent à cet opéra une incontestable supériorité sur *Richard Cœur de Lion* ». La pièce fut reprise en 1842 et en 1846 avec réorchestration de A. Adam.

Il nous est impossible de parler de tous les opéras de Grétry. En 1773, il collabore pour la première fois avec Sedaine dans *Le Magnifique* et fait un essai de grand opéra avec Marmontel : *Céphale et Procris*, que l'*Iphigénie en Aulide* et l'*Orphée* de Gluck, joués l'année suivante, ont fait oublier. En 1776, Grétry retourne pour la première fois dans son pays de Liége en passant par Bruxelles. Il écrit en collaboration avec d'Hèle trois jolis opéras : *Le Jugement de Midas*, *L'Amant jaloux* et *Les Événements imprévus*. *La Caravane du Caire*, jouée en 1783, remporta un grand succès, elle n'eut en effet pas moins de 506 représentations jusqu'en 1828.

Nous arrivons à l'œuvre la plus célèbre de Grétry : *Richard*

(1) Grétry, musicien, *Revue de Paris*, 1842.

Cœur de Lion, dont la première représentation eut lieu le 21 octobre 1784. On connaît l'histoire de Richard revenant de Palestine, retenu prisonnier en traversant les Etats de Léopold d'Autriche son ennemi, retrouvé par son fidèle troubadour Blondel, qui chante sous la tour où il est enfermé, un lai que le roi avait composé et dont il termine les couplets. Les décors représentaient une sombre forêt et des fortifications romantiques. Les fidèles partisans de Richard assiègent la forteresse et délivrent le roi. Les auteurs firent bien des changements au dénouement ; l'opéra n'eut pas moins de trente-cinq représentations avant d'atteindre sa forme définitive. Le succès fut tel que l'on représenta les principales scènes de Richard sur les tapisseries, les éventails et les tabatières. Certains des airs devinrent comme un signe de fidélité à la royauté. Ainsi, le 2 octobre 1789, les gardes du corps, dans un banquet d'officiers, entonnèrent « *O Richard, ô mon roi* », en jurant de mourir pour le trône. Sous la Révolution, il était dangereux de chanter un air de *Richard*. Napoléon, plus habile, fit reprendre *Richard* à Saint-Cloud ; il va sans dire que sous la Restauration il fut joué avec enthousiasme. On a repris *Richard* en 1841 et 1845 : en 1880, à Bruxelles, sous la direction de Gevaert et en 1894 à Bruxelles également, avec 3 représentations seulement. La romance : *Une fièvre brûlante*, chantée par Richard, est le thème principal de la pièce, et comme le remarque très justement M. Camille Bellaigue : « Dans *Richard*, pour la première fois, un sentiment dominant ou central se cristallise en une mélodie, qui devient ainsi le centre et le sommet. Et la romance de Blondel n'est pas seulement un exemple, peut-être le plus admirable, de motif rappelé. Identique mais changeante, partagée entre l'orchestre et la voix, soit qu'elle pleure de regrets, soit qu'elle tremble d'inquiétude, qu'elle tressaille d'espérance ou qu'elle triomphe de joie, elle est un véritable leit-motiv et, dans ce raccourci d'atomes, on découvre déjà l'infini wagnérien. Ainsi Grétry regarde à la fois vers le passé et vers l'avenir. Je doute si je l'aime davantage pour ce qu'il annonça jadis, ou pour ce qu'il rappellera toujours. »

C'est certainement l'essai le plus intéressant d'une nouvelle écriture musicale.

L'année 1784 peut être considérée comme l'apogée de la gloire de Grétry. Au début de 1785, on joue à l'Académie royale : *Panurge dans l'île des Lanternes*, inspiré de Rabelais, par Morel de Chefdeville et le comte de Provence. Cet opéra souleva un grand enthousiasme. Morel de Chefdeville, encouragé par les succès de *La Caravane* et de *Panurge*, écrivit un stupide livret encore inédit, intitulé : *Aspasie*. Ce fut le soir d'une représentation de cet opéra, le 12 juillet 1789, que le peuple fit fermer les portes de l'Opéra à cause de la retraite de Necker. Puis vint *Guillaume Tell*, de Sedaine, qui resta au répertoire pendant toute la période révolutionnaire, disparut sous l'Empire, pour reparaître en 1828, quelques mois avant celui de Rossini.

Sous la Révolution, non seulement on appliqua de nouvelles paroles à quelques mélodies de Grétry, mais il fut obligé de composer la musique de plusieurs pièces révolutionnaires qui lui furent « ordonnées par les terribles autorités de ce temps[1] ». *La Rosière républicaine* de Maréchal, jouée le 16 fructidor an II, est la plus choquante de ces pièces. On y voit la déesse Raison, placée sur l'autel d'une église, et les religieuses dansant la carmagnole.

Grétry revient à son genre naturel avec *Lisbeth* de Favières (21 nivôse an V), dont la scène se passe en Suisse. Nous arrivons maintenant aux dernières pièces de Grétry : *Elisca ou l'Habitante de Madagascar* (12 nivôse an VII), *Le Casque et les colombes* et *Delphis et Mopsa* (26 pluviôse an XI, 15 février 1803), encore en manuscrit.

C'est à la musique dramatique qu'il s'est consacré complètement. Son premier opéra, *Isabelle et Gertrude*, fut joué à Genève en 1767, et le dernier, *Delphis et Mopsa*, donné à Paris en 1803, pendant cette longue période, Grétry avait composé plus de 50 opéras de valeur très inégale.

1. *Réflexions d'un Solitaire*, tome 2, chapitre XXIX.

Par le fait même que Grétry est un esprit intuitif, il est plus développé en étendue qu'en profondeur. C'est ainsi qu'au lieu de se consacrer à un seul genre, il s'est efforcé de les traiter tous. On retrouve dans ses opéras les principales tendances du XVIIIe siècle, l'amour de la nature, l'exagération du sentiment, le culte de la vertu.

Tout d'abord le style pastoral et sentimental : la paysannerie rustique. Grétry a débuté par un intermède champêtre et terminé sa carrière par une pastorale. Il a donné en outre dans ce genre : *L'Epreuve villageoise*, *Colinette à la Cour*, *La Rosière de Salency*, *Sylvain*, *L'Embarras des richesses* et *Lisbeth*. C'est le même genre que *Le Devin du village* de J.-J. Rousseau, *Bastien et Bastienne* de Mozart, ou même l'ouverture pastorale des *Pêcheurs* de Gossec. Le style sensible se trouve non seulement dans l'opéra comique et dans les symphonies de Gossec et Rigel, mais aussi dans les concertos de Kreutzer et de Bagge.

L'opéra-comique dérivant du réalisme bourgeois cher à Diderot et des romans traduits de l'anglais a inspiré *Lucile*, *Les Evénements imprévus* et *L'Amant jaloux*.

L'opéra-comique de mœurs et la comédie de caractère n'inspirent pas autant les auteurs et les compositeurs. Grétry attachait une très grande importance à l'étude des caractères et à leur expression en musique, il en parle souvent dans ses Mémoires ; n'a-t-il pas traité le caractère de Don Juan dans *Les Événements imprévus*, la jalousie dans *L'Amant jaloux*, l'hypocrisie dans *L'Ami de la maison*, l'indécision dans *Panurge*, l'avarice dans *Les Deux Avares*, l'amour de l'argent dans *L'Embarras des richesses ?*

L'opéra-comique du moyen âge, suite des romans de chevalerie et des chansons de geste publiées de 1750 à 1780, comme *Aucassin et Nicolette*, tiré du charmant fabliau, *Barbe-Bleue* et *Richard Cœur de Lion*.

Les pièces historiques comme *Richard Cœur de Lion* et *Pierre le Grand*.

Les pièces patriotiques et révolutionnaires comme *Guillaume*

Tell, *Le Congrès des Rois*, *Denys le Tyran*, critique de la royauté, *Callias* ou *Nature et Patrie*, pièce héroïque ; *La Rosière républicaine*, idylle républicaine, et *Les deux Couvents*, critique des cloîtres. On a beaucoup reproché à Grétry d'avoir collaboré à ces pièces révolutionnaires, sans réfléchir qu'il ne lui était guère possible de faire autrement.

La comédie larmoyante telle *La Gouvernante* de La Chaussée, pièce à grands sentiments, à grandes vertus, à grands mots et à langue médiocre, a inspiré de nombreux opéras-comiques, *Lucile* et *Sylvain* peuvent rentrer dans cette catégorie.

Le genre mythologique *Amphitryon*, *Le Jugement de Midas*, et *Céphale et Procris*.

Les sujets tirés de l'antiquité *Andromaque*, tragédie lyrique, *Aspasie* et *Anacréon*.

La fantaisie orientale a des origines lointaines, on en trouve de nombreux exemples dans le théâtre de la Foire, comme dans les opéras-comiques de Glück, de Monsigny et de Grétry dans *La Caravane du Caire*.

Les contes, très à la mode à cette époque, ont été traités par Grétry dans *Barbe-Bleue*, *Le Huron* et *Zémire et Azor*.

Enfin la farce bouffe traditionnelle qui avait inspiré *L'Arlequin Deucalion* de Piron en 1722 déjà ; plus tard les marionnettes de Lesage et Fuzelier, les opéras-comiques de Piron, Panard, Sedaine et Sainte-Foix et même *La Servante-Maîtresse* de Pergolèse, modèle du *Tableau parlant* de Grétry.

Malgré tous les efforts de Grétry pour s'adapter à ses différents sujets, et soit qu'il traite l'opéra-bouffe, l'opéra-comique, le ballet ou la tragédie lyrique, son style est aisément reconnaissable, pour celui qui a lu quelques-unes de ses partitions.

Grétry n'a cultivé la musique d'église que dans sa jeunesse ; pour la musique de chambre, son bagage se réduit à quelques quatuors, et pour la musique de clavecin à quelques sonates introuvables.

Disons quelques mots de l'œuvre littéraire de Grétry, beaucoup plus considérable que l'on ne croit. Ce sont d'abord les

Mémoires ou Essais sur la musique dont le premier volume, le plus intéressant, est une sorte d'autobiographie et dont les deux suivants parurent aux frais de l'État en 1797. Il y parle longuement des caractères et de leur expression en musique, de la morale, et il expose des idées extrêmement nouvelles sur les salles de spectacle, réclamant qu'on recherche l'harmonie entre le local, le sujet et les moyens d'exécution : Dans les grandes salles, de puissantes masses orchestrales et chorales, de la musique à grands traits, des ballets nombreux ; dans les petites, des pièces à intrigue, des sujets champêtres et familiers, de la musique légère. Il y a beaucoup de rapport entre les *Mémoires* de Grétry et ceux de Marmontel ; bon sens, mesure, honnêteté, sensibilité, amour de la famille. Le style même, agréable à lire, un peu monotone, sans mots profonds ou qui fassent image, a de certaines analogies. La Harpe, dans son *Cours de littérature* (1), dit très justement de Grétry : « Je savais bien que l'auteur était non seulement grand artiste, mais homme de beaucoup d'esprit ; je ne savais pas qu'il fût écrivain et il l'est. »

En 1801, Grétry fait paraître : *De la vérité ou Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (2).

La méthode simple pour apprendre à préluder est un petit traité d'harmonie simplifié que Grétry avait composé pour ses filles. Quant aux *Réflexions d'un Solitaire*, en 8 volumes manuscrits, il y traite de tous les sujets à la manière de Montaigne. Il n'a pas eu la prétention de construire un système philosophique, il tombe fréquemment dans des redites et des longueurs, mais il a, par moments, des observations d'une grande finesse, beaucoup de bon sens dans les conseils qu'il donne sur l'éducation des

(1) Observations sur un ouvrage de M. Grétry.

(2) Cet ouvrage médiocre comprend un aperçu superficiel de l'histoire du moyen âge et des temps modernes. *Ce que nous sommes*, deuxième proposition, traite de l'histoire de la Révolution jusqu'à Bonaparte. *Ce que nous devrions être*, troisième proposition comprend une suite de considérations sur l'instruction, l'éducation, la tolérance, la religion, la philosophie, et, à ce sujet, de la nécessité qu'il y aurait de fixer la signification des termes d'une façon aussi exacte que la valeur des nombres, afin de combattre l'incertitude des idées ; du rapport du physique et du moral, etc.... Dans ces mille pages, il y a beaucoup de banalités, quelques idées neuves, mais on retrouve rarement le charme et le naturel de la première partie des Mémoires.

enfants et sur l'art de tirer le meilleur parti de ce que la vie nous laisse.

Retiré à l'Ermitage de Montmorency, qu'il avait acheté le 3e jour complémentaire de l'an VI, il vit comme un sage, entouré de ses neveux et nièces qu'il avait élevés en grande partie, et de quelques amis fidèles. Il est comblé d'honneurs, conseiller intime du prince-évêque de Liége, dès 1784, membre de l'Académie de Stockholm, inspecteur de musique du Conservatoire de Paris, et membre de l'Institut depuis 1796. Au printemps 1813, il se sentait atteint et ne suivait guère que les séances de l'Institut. Il s'éteignit en automne, le 24 septembre 1813.

Ainsi mourut cet aimable et grand musicien dont l'influence fut immense sur le style musical français.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Abigail, p. 38.
Abo (Université d'), p. 127.
Académiciens d'autrefois, p. 171.
Académie de Bologne, p. 153, 164.
Académie de France (à Rome), p. 35, 40, 52.
Académie des Philharmoniques de Bologne, p. 57, 130, 153, 164.
Académie royale de musique, p. 122.
Académie de Sainte-Cécile, p. 43.
Acta sanctorum, p. 3.
ADAM (Père), p. 109, 112.
ADAM, (Adol.), p. 176.
Adriano in Siria, p. 51.
« Ah ! ma femme, qu'avez-vous fait », p. 153, 155.
« Ah ! quels tourments », p. 139, 142.
ALBANI (Alessandro, cardinal), p, 33.
ALBIN BODY, p. 6.
ALCUBIERRE (Don Rocco), p. 31.
ALEMBERT (d'), p. 80, 110, 123.
Alessandro nell' Indie, p. 36.
ALIBERT (comte), p. 48, 53.
Aliberti (théâtre), p. 48, 51, 53.
Aline, reine de Golconde, p. 122.
Amant jaloux, p. III, 176, 179.
Aménaïde, p. 83.
Ami de la Maison (L'), p. III, 116, 176, 179.
Amitié à l'épreuve (L'), p. 145, 175.
Amour à Cythère (L'), p. 36.
Amours champêtres (Les), p. 174.
Amsterdam, p. 153.
Amphion, p. 122.
Amphitryon, p. III, 130.
ANDREZ-BENOIT, p. 23.
Anacréon chez Polycrate, p. III, 180.
Anecdotes secrètes, p. 137.
Andromaque, III, 180.
Anima Santa Maria (Eglise del), p. 33.
Annales de J.-J. Rousseau, p. 109.
Annales des grands théâtres de Paris, p. III.
Annales du théâtre italien, p. 121.
Annette et Lubin, p. 85.
ANSEAUME, p. 143, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 172, 174.
ANTICI (Cardinal), p. 35.
Antigone, p. 37, 47.
Anvers, p. 23, 35.
APOSTOLO ZENO, p. 52.
Arbre enchanté (L'), p. 174.
Arcadie, p. 127.
ARCHINTO, p. 33.
Achives de l'Opéra, p. 156, 172.
Archives Nationales (à Paris), p. 5, 35, 40, 79, 89, 173.
ARGENTAL (d'), p. 84.
ARGENTEAU (Marie, comtesse d'), p. 3.
Argentina (théâtre à Rome), p. 49, 51, 52.
Arlequin Deucalion, 180.
Argus, p. 83.
Armide, p. 148.
ARNAUD (Abbé), p. 86, 105, 120, 123, 124, 125, 126, 130, 131.
Art (L'), p. 171.
Aspasie, 178, 180.
Artaserse, p. 51, 52.
Artistes musiciens belges aux XVIIIe et XIXe siècles (Les), p, 21.
Atalo, p. 43.
Athalie, p. 87.
Atis et Camille, p. 127.

Aubert (Abbé), p. 120.
Aubert, Fernand, p. V.
Auberterre (Marquis d'), p. 42.
« Au Bien suprême », p. 155.
Aucassin et Nicolette, p. III, 116, 170.
Augière (tailleur), p. 86.
Augsbourguer, p. 75.
Aurisocchio, p. 43, 44.
Avare (L'), p. 81.
Ave Maria, p. 38.
« A Zerline, laissez par grâce, p. 166.
Azor, 176.

Bacha, V.
Bachaumont, p. 144.
Bagge, 170.
Baiser pris et rendu (Le), p. 36.
Balance (Hôtel de la), p. 75.
Banès (Antoine), V.
Baraban, p. 99, 100.
Barde, p. 98.
Barjavel, (collection) p. 146.
Barnevelt français (Le), p. 158.
Barre (de la), p. 85.
Baron d'Otrante (Le), p. 112, 146,
Barthélemy (Abbé), p. 31.
Basserfosse, p. 4.
Basset (imprimeur), p. 139, 164.
Bastien et Bastienne, 179.
Bastille, p. 134.
Bataille d'Ivry, 85.
Batte (de la), p. 18.
Baudol, p. 76.
Baylac (M.-L.-R.) p. 5.
Béarn (comtesse de), p. 88.
Beaumarchais, p. 128.
Beaumont, p. 115.
« Beatus vir », p. 38.
Beauteville (de), p. 75, 78, 81, 82, 83, 84.
Beauvieux (comte de), p. 22.
Beethoven, p. 62, 170.
Beffara, p. 123.
Bellaigue (Camille), p. 177.
Bellay (Joachim du), p. 31.
Belle Hélène (La), p. 174.
Belle-Isle (Maréchal), p. 162.
Bellone, p. 107.
Benault, p. 150, 164, 165.
Benedizione di Giacobbo (La), p. 37.
Benoit XIV (pape), p. 32, 44, 57.
Berard, p. 86.
Beraux, p. 139.
Bereaux, p. 164.
Berlin, p. 37, 150, 153, 164.
Berlin (Bibliothèque de), p. 153, 164.
Bernard de Lior, p. 86.
Berne, p. 75, 77, 78, 83, 104.
Berquin, p. 121.
Berton, p. 122.
Bertoni, p. 52.
Bertrand, p. 78.
Bertrand (Guillaume), p. 86.
Besançon, p. 87.
Besson (Faustin), p. 4.
Betulia Liberata, p. 43.
Bex (de), p. 5.
Bibliographie liégeoise, p. 21.
Bibliothèque nationale, p. IV, 23, 130, 152, 153, 154, 164.
Bigotini, p. 86.
Biographie Nationale, p. 170.
Biographie universelle des musiciens, p. 21. 138.
Bizet, p. 165.
Blainville, p. 103.
Blaise, p. 85, 88, 89, 148, 149, 152, 155, 156.
Blaze, p. 154, 167.
Blegny, p. 4.
Blondel, 177.
Blumenstihl (Comte), V.
Boccherini, p. 61, 62.
Bodeur (Catherine), p. 5, 6.
Body (Albin), p. 6.
Boidard, p. 105.
Boissier, p. 77, 78, 81, 100, 111,
Bolland (Château de), 3, 4.
Bolland (Jean de), p. 3.

BOLLAND (Pierre de), p. 3.
Bologne, p. 57, 58, 59, 123, 130, 131, 132, 153, 171.
BONAPARTE, 181.
BONAPARTE (Jérôme), p. 5.
BONERO, p. 130.
BONNEFOY (Ursule), p. 30.
BORDE (de la), p. 112.
BORDIER, p. 82.
BORELLI, p. 145.
Borghèse (Palais), p. 33.
BOUBERS (de), p. 139.
BOUFFLERS, p. 78.
BOUILLY, p. II.
BOURET, p. 59.
BOURGEOIS, p. 88.
Bourgogne (Hôtel de), p. 172.
BOURGUIGNON (V.), p. 22.
BOUVIER (Bernard), p. V.
BOYER, p. 153, 165.
Braconnier (Le), p. 144.
BRÉBECHON (Pierre), p. 13.
BREITKOPF et HAERTEL, p. 145, 153.
BRENET (Michel), p. III, IV.
BRENLES (de), p. 108.
BRETEUIL (de), p. 41.
BREUER, p. 22.
British Museum, p. 153.
BROSSES (de), 31, 47.
BRUNSWICK (Charles-Guillaume-Ferdinand, duc de), p. 32.
Brunswick, p. 79.
Bruxelles (Théâtre de la Monnaie), p. 152.
Bûcheron (Le), p. 85.
BUISSON, p. 78.
BUFFE (Conseiller), p. 82, 83.
Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, p. 33.
Buona Figliuola, p. 52.
BURANELLO, p. 19.
BURNEY, 43, 54, 59, 101, 102, 105, 109, 138, 141, 144.
BUSCHMANN (Ernest), p. 2.
BUSY (Léonidas), p. 59.
CABANIS (Comte de), p. 91.
Cadi dupé (Le), p. 174.
CAILLOT, 135, 149, 151.
CALEPPI, p. 35.
Callias, p. 180.
CALVIN, p. 75, 101.
CAMILLY, p. 83, 87, 100.
CAMILLE, p. 127.
CAMPINADO (Dieudonnée), p. 4.
Campaspe, p. 57.
Campo Vignato, p. 54.
CAMPRA, p. 48.
CANAVAS (M.-A.) p. 131, 132.
Capitole, p. 30, 53.
CAPRARA (Cardinal), p. 41.
Caprices de Proserpine (Les), p. 174.
Caravane du Caire (La), p. III, 116, 176, 178, 180.
CARISSIMI, p. 113.
CARLIER (Guillaume), p. 16.
CAROL, p. 86.
Carouge, p. 81, 82.
Carpentras, p. 146.
CASALI, p. 37, 38, 44, 105.
Casque et les colombes (Le), p. 178.
Cassandre, p. 158, 159, 160, 166, 167, 169.
CASTAUD, p. 153.
CASTAUX, p. 164.
CASTIL BLAZE, p. 106, 154, 167, 170.
CATANE, p. 83.
Cause célèbre, etc., p. II.
CAUSSY (Fernand), p. 79.
CAVALIERI DI CEVA (Agnese Orsini de), p. 54.
CAYLUS (de), p. 31, 121.
Cendrillon, p. 158.
Cenis, p. 73.
Céphale et Procris, p. III, 176, 180.
CERBER, p. 87.
CHABANON, p. 110, 111, 113, 120, 140.
CHABOT (Comtesse de), p. 162.
« Chacun de nous tremble et pâlit », p. 168.
Chambéry, p. 112.

CHAMVILLE, p. 135.
CHANTAL (Sainte Françoise de), p. 33.
« Chantons deux époux », p. 153, 154, 155.
CHAPEAUROUGE, p. 81, 108, 115.
CHARLES III (roi de Naples), p. 31.
CHARPENTIER, p. 144.
Chasse de Henri IV (*La*), p. 85.
Châtelaine, p. 82, 83, 88
CHATEAUNEUF, p. 86.
CHAUVELIN (Marquis de), p. 81.
Chercheuse d'esprit (*La*), p. 92.
CHERUBIN, p. 86.
CHERUBINI, p. 116.
CHERUFFINI (Comtesse), p. 33.
CHEVRIER, p. 120.
Chinois poli en France (*Le*), p. 158, 174.
Chiroux, p. V, 8, 9.
CHOISY, p. 74, 75, 76, 85.
CHOISEUL (de), p. 101, 152, 159, 162, 163, 164.
CHOUDENS, p. 139, 153, 165.
CHRISTINE (Reine), p. 48, 165.
Chronique médicale, p. 20.
Cigogne (alias Ciconiae) p. 12, 14.
Cinna, p. 81.
Civita Vecchia, p. 42.
CLAIRVAL, p. 135, 149, 159, 160, 161.
CLÉMENT XIII (Pape), p. 32.
CLÉMENT, p. 153, 165.
CLEMENTI, p. 144.
Cléofide, p. 47.
CLERCX (Michel), p. 12.
Clochette (*La*), p. 122, 158.
COCHIN, p. 31.
COLARDEAU, p. 120.
Colinette à la Cour, p. III, 116, 179.
Collegium Germanicum, p. 44.
COLLE, p. 85, 161.
Collégiale de Saint-Denis, p. IV, 11.
COLOMBE (Mme), p. 161.
Colombine, p. 158, 159, 160, 165, 166, 168, 170.
COLONNE (Cardinal), p. 41.
Comédie italienne, p. 156, 158, 160, 164.
Comédie française, p. 171.
Comédie à la Cour (*La*), p. 89.
COMPAGNON, p. 86.
COMPARET, (notaire), p. 76.
Comte d'Albert, p. III.
Comtesse de Givry (*La*), p. 115.
Compagnie des Indes, p. 79
Concerto de flûte, p. 45.
Concertos de clavecin, p. 75.
CONDÉ (prince de), p. 83.
Condotti (strada), p. 35.
« Confessio », p. 45.
« Confitebor », p. 38, 44, 75, 98.
Confignon, p. 105.
Congrégation d'État, p. 35.
Congrès des Rois, 180.
Conservatoire de Liège, p, 7, 8, 22.
Conservatoire de Milan, p. 164.
Conservatoire de Paris, 144, 146, 164.
Consistoire de Genève, p. IV, 31, 32.
CONSTAPEL et LEFEBURE, p. 153.
Constantinienne (Bibliot.), p. 57.
Constance (ville), p. 29
Contes moraux, p. 121.
CONSTANT (de), p. 81.
CONTI (prince de), p. 128, 129, 130.
CONTI (régiment de), p. 77, 129.
Contrat social. p. 76.
CONSTANTIN (François-Antoine-Marie), p. 22.
Coppet, p. 77.
Corbière, p. 86.
Corbeil (Seine-et-Oise), p. 159.
CORELLI, 115.
CORNEILLE, p. 50.
Coronmeuse, p. 10, 27.
Correspondance littéraire, p. III, 137, 169.
Corso, 30, 33, 53.
COSTANZI, p. 44.
COTUMACCI (Carlo), p. 144.
Cours de littérature, p. 151, 163, 164, 181.

COURVILLE (Xavier de), p. 89.
CRAMER, p. 78, 81, 102, 107, 109, 111.
CRANZ (éditeur), p. 153.
CREBILLON, p. 50, 121.
Creso, p. 51.
CREUTZ (Comte de), p. 125, 126, 127, 128, 132, 133, 135, 136, 147, 158.
CROIZET (R. P.), p. 134.
Croix-Fontaine, p. 158, 159.
CROSA, p. 18, 19.
CURZON (A. de), p. III.

Dalila, p. 113, 123.
DAMILAVILLE, p. 104, 113
DANET DES LONGRAIS, p. 3.
DANGEVILLE, p. 84.
DARCHIS (Lambert), p. 34, 35.
Darchis (collège à Rome). p. 8, 9, 30, 33, 34, 35, 70.
DARDIGNAC, p. 86.
Darmstadt (Bibliothèque de), p. 164.
DARSIS, p. 86.
DAUVERGNE, p. 122.
DAVANT (Alexandre), p. 12.
David et Jonathas, p. 19.
DEFFANT (Mme du), p. 113, 126.
DE CRUE (Francis), p. V.
DEFOSSEZ, p. 5, 6.
DEFRANCE, p. 35.
DE FRÊCHEUX, p. V.
« De la fête », p. 155.
De la musique dramatique en France, p. 156, 159.
De la vérité, p. II, 181.
DELILLE, p. 122.
Della Pace (Théâtre), p. 174.
Delle-Haye, p. 4.
DELON (F.), p. 108.
Delphis et Mopsa, p. 178.
DELVILETTE, p. 4.
Demetrio, p. 36.
Demofoonte, p. 51, 52.
DENIS (Mme), p. 81, 85, 104, 109, 111, 112, 146.
Denis (saint), p. 89.
Denys le tyran, p. 111, 180.
DEODATI DE TOVAZZI, p. 114.
Dépit généreux (*Le*), p. 158.
DERWANDRE (François), p, 34.
« De sa modeste mère », p. 93.
DESGLANDS (Mlle), p. 135, 149.
DESHAYE, p. 135.
DESSAU (prince de), p. 32.
DESTOUCHES, p. 48.
Deux Avares (*Les*), p. III, 110, 175, 179.
Deux Chasseurs et la Laitière (*Les*), p. 122, 158.
Deux Couvents (*Les*), p. 180.
Deux Tonneaux (*Les*), p. 112.
DEVER, p. 105.
Devin du Village (*Le*), p. 128, 179.
DEZAUCHE, p. 153, 164.
Diable à quatre (*Le*), p. 174.
Dictionnaire critique, p. 6.
Dictionnaire de musique p. 123.
Dijon, p. 103.
DITTMAR (J.), p. 102.
Docteur Sangrado (*Le*), p. 158.
Donna di cattivo umore, p. 36.
DORAT, p. 120, 140, 154.
Dorlis, p. 90, 91, 92.
Dorval, p. 149, 154.
Dresde, p. 37, 43, 145.
DUBOIS, p. 98, 101.
DUBOIS (Ch.-Jos -Cyr), p. 7.
DUBOIS-DESOER (Mme J.-E.), p. 7.
Duchesne (Veuve), p. 165.
DUCLOS p. 31.
Duetti di Camera, p. 60.
DUFOUR (Théo), p. V, 82.
DUFRESNY, p. 174.
DUGAZON (Mme), p. 110.
« Du jour naissant », p. 139.
« Du moment qu'on aime ».
DUNI, p. 52, 122, 143, 157, 158, 159.
Duo de flûte traversière, p. 75.
DUPAN (correspondance), p. IV, 77, 78, 79, 84, 87, 100, 108, 109.

Dupré, p. 60, 61.
Dupuis (Mme), p. 110, 111.
Durand, p. 76, 153, 165.
Durante, p. 37, 52.
Duras (Duc de), p. 173.
Dutilleul, p. 86.

« Eccomi al fine », etc., p. 51.
Echo ou Journal de musique française, p. 23.
Eckard, p. 144.
Ecole de la Jeunesse, p. 158.
Ecorcheville, p. V.
Edition belge, p. 135, 139, 143, 152, 164.
Education d'un prince, p. 140.
« Eh ! non, dame Gertrude », p. 94
Eitner, p. 70.
Elisca, p. III, 178.
Elbeuf (Prince d'), p. 31.
Embarras des richesses, p. III, 179.
Emile, p. 76.
Epinay (d'), p. 78.
Eponine et Eudoxie, 110, 111.
Epreuve villageoise, p. III, 179.
Epreuves de l'Amour (*Les*), p. 158.
Ermitage de J. J. Rousseau, p. II, 182.
Escher (H. de Keffiken), p. 75, 83.
Essai sur le pour et le contre, p. 79.
Essai sur les principes de l'harmonie, p. 103.
Essais sur la musique, p. 10, 103, 169, 170.
Ester, p. 43.
« Et Justitia », p. 45.
Eveillard, p. 165.
Evenements de la chasse (*Les*), p. 145.
Eyselin (G.), 102.
Evénements imprévus (*Les*), p. III, 176, 179.

Falle (A. E.) p. 6.
Falquet (M. E.), p. 76.
Fassin (Chevalier de), p. 35.
Fausse Aventurière (*La*), p. 158.
Fausse Magie (*La*), p. III, 116.
Faustin Besson, p. 4.
Favart, p. 35, 38, 39, 61, 68, 158, 174.
Favières, p. 178.
Favre, p. 111.
Fédération artistique (La), p. 73.
Fée Urgèle (*La*), p. 35, 159.
Femme qui a raison (*La*), p. 115.
« Femme curieuse », p. 95.
Fenouillot de Falbairé, p. 175.
Ferney, p. 78, 81, 84, 85, 102, 104, 107, 112, 115, 120, 127, 128, 140, 147.
Ferrary (François), p. 18.
Fétis (Ed.), p. 139, 164, 168.
Fétis (F. J.), p. 21, 22, 37, 38, 69, 138, 170.
Feuille d'annonces de Liège (La), p. 18.
Feuille d'avis (La), p. 116.
Filles de La Borde (*Les*), p. 174.
Fisty (Bonaventure), p. 18.
Flamand-Grétry, p. II, 124.
Flavio, p. 54, 55, 56.
Fleur des Saints (La), p. 134.
Flûte enchantée (*La*), p. 142.
Fleur des vieux poètes liégeois, p. 2.
Florence, p. 30, 41.
Foire (Théâtre de la), p. 156, 164, 174.
Foire Saint-Germain, p. 158.
Font (Auguste), p. 89.
Fontainebleau, p. 143, 156, 162.
Fortier (Mme), p. 123, 124.
Fossés (Marie-Jeanne des), p. 5.
Fossés (Léonard des), p. 5.
Fossés (Mme des), p. 10.
Foy (Cafe de), p. 124, 171, 172.
Fragonard, p. 40.
Fraipont, p. 23.
Franceur, p. 122.
François (Saint), p. 6.

FRASCATI, p. 56.
FRÉDÉRIC II (roi de Prusse), p. 32.
FRÉDÉRIC-ADOLPHE, p. 127.
Fréron le philosophe, p. 108.
FREUDENREICH, p. 100.
FREY (Édition), p. 139, 164.
Fribourg-en-Brisgau, p. 29.
FRITZ, p. 101, 102, 103.
Furet (Mme), p. 91.
FUSSLY, p. 37.
FUZELIER, 180.

GABÉ, p. 105.
GABILLOT (A.), p. 41.
Gaieté (Théâtre de la), p. 88.
Galatée, p. 156.
GALEPPI (Cardinal), p. 35.
GALLATIN, p. 81, 115.
GALLES (Prince de), p. 36.
GALUPPI, p. 20, 138, 144.
GAMPERT, (notaire), p. 82.
Garde-chasse et le Braconnier (*Le*), p. 144.
GARDE (Syndic de la), p. 88.
Gazette de Bruxelles (*La*), p. 18.
Genève, p. II, IV, 35, 40, 69, 71, 73, 116, 132, 175, 178.
GÉOFFRIN (Mme), p. 125, 128, 133.
GEORGES III (roi d'Angleterre), p. 69.
GÉRARD (Henri-Philippe), p. 36.
Gertrude ou de l'Éducation d'une fille, p. 88, 89, 90, 91.
Gertrude, p. 92, 99.
GEVAERT (F.-A.), 139, 143, 152, 164.
GIACOMELLI, p. 32.
GIGNOUX, p, 8.
GILBERT, p. 41.
Gillotin, p. 135, 136, 140.
GLINKA, p. 167.
GLOCESTER (Duc de), p. 109.
Gloires de l'Opéra (Les), p. 98.
GLUCK, p. 23, 52, 88, 96, 114, 116, 154, 174, 176, 180.
GOBERT (Th.), p. V, 8, 14.
GOETHE, p. 32.
GOLDONI, p. 48.
GOLOWKA, p. 108.
GORANI, p. 78.
GORION (La), p. 80, 99.
GORION (frères), p. 86.
GOSSEC, p. 61, 179.
GOUDARD (Mme), p. 58.
Gouvernante (*La*), 198.
Graduale, p. 57.
GRANDON, p. 176.
GRÉGOIR, p. II, 17, 21, 98.
Grenoble, p. 100.
GRESNICK (Antoine-Frédéric), p. 36.
GRÉTRY (André-Ernest-Modeste de), cité presque à chaque page.
GRÉTRY (Arnold de), p. 3.
GRÉTRY (François de), p. 4.
GRÉTRY (François-Pascal de), p. 4.
GRÉTRY (Jean de), p. 4.
GRÉTRY (Jean-Joseph-Célestin de), p. 5, 8.
GRÉTRY (Jean-Noël de), p. 4.
GRÉTRY (Marie-Catherine-Dorothée de), p. 5, 8.
GRÉTRY (Marie-Jeanne de), p. 5.
GRÉTRY (Marie-Marguerite-Lucie de), p. 5.
GRIMM, p. III, 108, 112, 137, 138, 142, 144, 147, 148, 159, 160, 170, 176.
GROSMAITRE (Jehenne).
Gudule (Sainte), p. 15.
Guerre civile à Genève (La), p. 101.
GUGLIELMI, p. 52.
GUICHARD, p. 136, 137, 156.
Guide musical (*Le*), p. 3.
Guillaume, p. 83, 86.
Guillaume-Tell, p. III, 178, 179.
GUSTAVE III (roi), p. 127, 128, 133.
GYLLENBORG, p. 127, 128.

HAGUENAUER, p. 104.
HAMAL, p. 17, 19, 20, 35, 36.
HAMILTON (Mme), p. 144.
HARCOURT (comte d'), p. 77.

HARLEZ (Simon-Joseph de), p. 12, 20, 23.
Harmonie mise en pratique, p. 21.
HARPE (de la), p. 163.
HASSE, p. 43, 47, 51, 52.
HAYDN, p. 61, 146.
HAYE (Delle), p. 4.
HAYE (La), p. 153.
HAYE (de la), p. 5.
HEBRARD (F.), p. 83.
HEIDEGGER (J.-C.), p. 83.
HÈLE (d'), p. 176.
HENAUX (Étienne), p. 25.
HENNIN, p. 78, 85, 101, 109, 115.
HENRI IV (roi de France), p. 85.
Henriade (*La*), p. 85.
HENRI DE PRUSSE, p, 78, 109.
HENROTTE, p. 6.
HERDER, p. 32.
Herstal, p. 27.
Hervé, p. 3.
Hessbaye, p. 12.
HESSE-CASSEL (Prince de), p. 79.
HEUGEL (éditeur), 165.
« *Hippolyte* », p. 48.
Hocheapoit, p. 12, 13.
HOFFMEISTER, p. 61.
HOGGE, p. V, 7.
HONNAUER, p. 144.
HOUBAUT (éditeur), p. 139.
HOUSSAYE (Arsène), p. 4.
HOYOUX, p. 47.
Huron (*Le*), p. III, 104, 117, 129, 130, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 157, 180.
HUTIN, p. 127.
Hypocondres (*Les*), p. 20.

« Ich weiss nicht was soll es bedeuten », p. 170.
« Ihr Kindelein kommet, o kommet doch all », p. 167.
« Il est certains barbons », p. 165, 166.
« Il est, ma foi, dupe de ma grimace », p. 166.
« Il prend ma main », p. 92.
« Il tient ma main », p. 97.
Incendie très intéressante (sic), etc. (L'), 101.
INDY (Vincent d'), dédicace, p. II.
Ingénu (*L'*), p. 133, 138.
Institut Saint-Julien (Rome), p. 34.
Instructions fidèles, etc., p. 119.
Intrigues d'Arlequin, p. 172.
ISAAC, p. 60.
Isabelle, p. 89, 90, 91, 92, 159, 165, 166, 169.
Isabelle et Dorlis, p. 92.
Isabelle et Gertrude, p. 71, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 116.
Isacco , p. 43, 60.
Ivrogne corrigé (*L'*), p. 158, 174.

JAL, p. 5, 6, 7.
JALHEAU (Ch.-François), p. 14, 23.
JALLABERT, p. 83.
JAQUET (conseiller), p. 78.
Jardinier de Sidon (*Le*), p. 125.
« Je brûlerai d'une ardeur éternelle », p. 158, 165, 168.
Jefte, p. 43.
JÉROME BONAPARTE, p. 5.
« Je suis jeune, je suis fille », p. 165.
« Je suis jolie, des plus jolie, douce, polie », p. 165.
JOACHIM DU BELLAY, p. 31.
JOANIN, p. 44.
JOMELLI, p. 43, 50, 51, 52, 58, 70, 133.
JOSEPH Ier, p. 5.
Joueur (*Le*), p. 81.
Journal de l'Empire, p. 144.
Journal de musique par une société d'amateurs, (Le), p. 145.
Journal de musique française, p. 23.
Jugement de Midas, p. III, 176, 180.
Julemont, p. 3.
Julie, p. 149.

JULIEN, p. 89
JUNOD (Henri), p. 89.

Kamarinskaja, p. 167.
KAUFMANN (Angelica), p. 32.
Kerkabon (de), p. 133, 134, 135, 141.
KLING, p. 73.
KREUTZER, p. 153.
KUFFERATH (M.), p. V.

LABAT, p. 111.
Labeurs de Lyon (Les), p. 101.
LA BORDE, p. 103.
LABORDE, p. 122, 158.
LACHAUSSÉE, p. 180
« Laetatus », p. 37.
LA FONTAINE, p. 158.
LAGRANGE, p. 124.
LA HARPE, 91, 110, 111, 112, 120, 151, 153, 163, 181.
LALANDE, p. 31.
LA MARA, p. 130.
LAMPUGNANI, p. 51, 52.
LAMPURDI, p. 106.
Lanebourg (Lans-le-Bourg), p. 73.
LA ROCHEFOUCAULD, p. 42.
LARUETTE (Mme), p. 135, 136, 137, 147, 149, 151, 159.
LARUETTE, p. 158, 159, 161.
LA TOUR DU PIN (de), p. 147.
LATILLA, p. 51, 52.
« Laudate pueri », p. 38, 43.
Léandre, p. 159, 160, 169.
LEBEAU, p. 22.
LEBROT, p. 87.
LECLERC (Simon), p. 17, 18.
LE COMTE, p. 86.
LECOMTE, p. 83.
LEFÉBURE, p. 153.
LEFORT, p. 75, 76.
LE FRANÇAIS DE LA LANDE, p. 73.
LEGENDRE, p. 85.
LEGIER, p. 130.
LE GRAND, p. 144.
Leipzig, p, III, 145, 153.
LEMIERRE, p. 120.
LE MENU et BOYER, p. 153, 165.
LEMOINE, p. 130, 153, 165.
LEO, p. 51, 52.
Léopold d'Autriche, p. 177.
LÉOPOLD DE BELGIQUE, p. 157.
LE ROND, p. 14.
LESAGE, p. 174, 180.
Levant, p. 79.
Liceo Musicale de Bologne, p. 54, 171.
LIÉGE, p. II, IV, V, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 33, 34, 47, 157, 173.
LIÉGE (Prince-évêque de), 147, 153, 162, 182.
Li Fiesse di Hoûte s'il plout, p. 20.
LIGIER, p, 125, 128.
LIGNE (Prince de), p. 110.
Li Ligeois egagi, p. 20.
LINNEUS, p. 133.
LINGUET, p. 120.
LIOR (de), p. 86.
LIOTARD (J.-E.), p. 40, 105.
Lisbeth, p. 178, 179.
Lisetta, p. 54, 55.
LIVERLO (de), p. 5.
Li Voyège di Chaudfontaine, p. 20.
Livre de raison (Le), p. 120.
LOCHON, p. 86.
Londres, p. 19, 36, 43, 69, 150, 164.
LONGMANN et BRODE, p. 70.
LORIDAN, p. 83.
LORRAIN, p. 31.
LOUIS XV, p. 155, 173.
LOUIS XVI, p. 154.
Louvre (Musée du), p. 41.
LOXNAY (J.-G.-M.), p. 21.
LULLI, p. 48, 113.
Lucile, p. II, 117, 143, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 164, 172, 179, 180.
LUNGI (Angelo), p. 54.
LUSTRINI, p, 43, 44.
Lyon, p. 36, 104, 144, 153, 171.

Maccabei, p. 43.
MACLIRE (Baronne di), p. 171. 172.
Madrid, p. 128.
Maestro di Musica, p. 50.
Magna opera, p. 44.
Magnificat, p. 38.
Magnifique (*Le*), p. III, 176.
MAGNIN, p. 98.
Mahomet, p. 107.
« Mais enfin, après l'orage, etc. », p. 168.
MAJO (F.), p. 52, 138.
Malagny, p. 77.
MALDER (Van), p. 61.
Maleve, p. 13.
MALLET, p. 84, 99.
MALTE (Ambassadeur de), p. 41.
MALTE (Ordre de), p. 33.
MANCINI (Jules), p. 150.
Mannheim, p. 176.
Manuel universel de la littérature musicale, p. 22.
MARCELLO (B.), p. 43.
MARCOUVILLE, p. 158.
MARÉCHAL, p. 178.
Maréchal (*Le*), p. 85.
Mariages samnites (*Les*), p. III, 116, 125, 126, 128, 130, 132, 141, 142.
MARIE-ANTOINETTE, p. 88, 105, 138. 130, 164.
MARIE STUART, p. 81.
MARIN, p. 120.
MARMONTEL, p. 121, 125, 126, 130, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 175.
Marseille, p. 139.
MARTINE, p. 156, 167, 169, 170.
MARTINI (P. J.-B.), p. 57, 58, 59, 60, 74, 105, 120, 124, 130, 131, 171.
MASSARI, p. 4.
MASSINI, p. 32.
MATHIEU, p. 62.
MATTHESON, p. 174.
MAZET, p. 158.
MEAN (comte de), p. 22.
MECKLEMBOURG-SCHWERIN (Duc de), p. 78.
Médecin de l'Amour (*Le*), p. 158.
« Meditabor scapulis suis » p. 37.
Méditations (Les) du R. P. CROISET, p. 134.
Melmorte, p. 34.
MELON, p. 42.
Méprises par ressemblance, p. III.
Mémoires (Les) de Grétry, p. II, 8, 181.
Mémoires secrets, p. 135, 149, 163.
Menus plaisirs, p. 173.
Mercure de France (Le), p. III, 90, 103, 130, 137, 139, 150, 151, 157, 161, 165, 173.
MERDELET, p. 86.
MEREAUX, p. 158.
MERLIN, p. 139, 153, 154.
MESMER, p. 41.
Mes moments de loisir, etc., p. II.
Métamorphoses d'Ovide (Les), p. 136.
MÉTASTASE, p. 40, 48, 49, 50, 51, 52, 162.
Méthode simple pour apprendre à préluder, p. 181.
MICHA (A.), p. 33.
MICHOU, p. 83.
MICHU, p. 86.
Milan, p. 61, 164, 171.
Milicien (*Le*), p. 158.
Millini, p. 40.
MOLLET (G.), 99.
Monde Illustré (Le), p. 4.
MONNIER, (J.-J.). p. 153.
MONSIGNY, p. 85, 122 158 , 180.
MONTAGU, p. 32.
MONTAIGLON (A), p. 40.
MONTAIGNE, p. 30, 31.
Monte d'Oro (Piazza del), p. 30, 33, 34.
Mont-en-Hainaut, p. 86.

Monte Pincio, p. 30.
MONTESQUIEU, p. 31.
MONTIGNI, p. 162.
MONTMARTRE, p. 165.
Montmorency, p. 182.
MONTPEROU (de), p. 82.
MONTRAL, p. 86.
MONTULAY, p. 153, 164.
MONTULET, p. 139.
MONVEL, p. 86.
MORAMBERT, p. 85.
MASBOU (syndic), 76.
MOREAU, p. 21, 22, 23.
MOREL DE CHEFDEVILLE, p. 86, 178.
MOREL-PAYEN, p. 153.
MORELET, p. 31.
MORLIÈRE (Chevalier de la), p. 120.
MORTIER. p. 4.
MOUCHON (Antoine), p. IV, 83, 87, 88, 100.
MOULINS (J.-B.), p. 9.
MOZART, p. 43, 46, 58, 60, 62, 74, 103, 105, 144, 146, 166, 179.
MOZART (Léopold), p. 59, 104.
Mülhausen, p. 69, 70.
MULLER (Georg.), p. 104.
Münich, p. 37, 104, 164.
Musikalischer Almanach für Deutschland, p. 145.
Musiker Briefe aus funf Jahr hunderten, p. 130.
Musique considérée en elle-même, p. 110.
MUY, p. 42.

NAINVILLE, p. 135, 149.
Naples, p 31, 36, 41, 58, 144.
NAPOLÉON, p. 170, 177.
Nassau (Hôtel de), p. 123, 124.
Nativita di Maria Virgine La) p. 43.
NATOIRE, p. 40, 41.
NECKER (Mme), p 168.
Nederhem. p. 13.
NEMEITZ, p. 119, 120
NEUCHATEAU (F. de), p. 35.
Neüeröffnete Orchester (das), p. 174.
NICETI, p. 83.
NICOLET, p. 163.
NICOLLE, p. 135.
« Nisi dominus », p. 43.
NIEOUD, p. 99, 100.
NIVERNAIS (Duc de), p. 150.
NOAILLES (Duc de), p. 159.
NORDENFLYCHT, p. 127.
Notre-Dame-aux-Fonts (de Liége), p. 5, 6, 7, 8, 173.
Notre-Dame de Presbourg, p. 5.
« Notre vaisseau », p. 165, 167.
Nouvelle Héloïse (La), p. 109.
Nouveaux principes d'harmonie, p. 22.
NOVILLE (de), p. 5.
Nozze di Ruth (Le), p. 43.

OBORNE, p. 13.
Observations sur la musique, etc., p. 110.
Observations sur un ouvrage de M. Grétry, 181.
ODDOS, p. 86.
Œuvre des artistes, p. 7, 8, 11.
OFFENBACH, p. 145, 174.
« Offertorio in die cenerum », p. 37.
Olimpiade, p. 51.
OLIVET (Abbé d'), p. 114.
Olympie, p. 87.
« On ne peut jamais », p. 94.
On ne s'avise jamais de tout, p. 85, 138.
« O nuit, charmante nuit », p. 93.
« On vous expliquera », p. 97.
Opéra-Comique, p. 158, 171, 173, 174.
ORBASSAN, p. 83.
Orfeo, p. 52.
ORIGNY (d'), p. 121.
ORISOCCHIO, p. 43.
ORLANDO, p. 54, 55.
« O Richard, ô mon roi », 173.
Orlando furioso, p. 108.
Orphée, p. 51, 176.

Orsini (Agnèse), p. 154.
« O Salutaris hostia », p. 22.
« Oui, oui, le phare », p. 94.
Oultremont, p. 147, 155.
Où peut-on être mieux, p. 153.
Ourthe, p. 28.
Oussburguer (B.-S.), p. 83.
Outre-Meuse (quartier d'), p. 6, 8, 9, 22, 34.
Ovide, p. 136.

Padoue, p. 48.
Paesiello, p. 135.
Paisiello, p. 52.
Palais Royal, p. 120.
Palissot, p. 120, 137, 160.
« Pallido il sole », p. 51.
Pamela, p. 48.
Pampini, p. 51.
Panard, p. 180.
Panckoucke, p. 126.
Palestine, p. 177.
Pandore, p. 112.
Panurge, p. III, 178, 179.
Papin, p. 102.
Paradisi, p. 144.
Parcival, p. 155.
Paris, p. II, 22, 36, 40, 43, 78, 117 à 153, 175, 176.
Particularités, p. 9.
Partie de chasse (*La*), p. 85.
Passionei (Cardinal), p. 33.
Pasteur, p. 82.
Paychère (A.), p. V, 174.
Pazdirek, p. 22.
Pêcheurs (*Les*), p. 179.
Peintre amoureux de son modèle (*Le*), p. 158, 164.
Penthièvre (de), p. 31.
Père de famille, p. 87.
Perellino (Antonio), p. 18.
Perguen (Jean), p. 18.
Pergolèse, p. 19, 49, 50, 51, 130, 151, 152, 163, 164, 165, 170, 180.
Perrault, p. 158.
Pfeffer, p. 35.
Philidor, p. 85, 122, 125, 130, 164.
Piccini, p. 52, 135, 138.
Picot, p. 85, 86.
Pictet, p. 81, 111.
Pièce à deux acteurs (*La*), p. 158.
Pierre le Grand, p. III.
Pierrot, p. 23, 158, 159, 160, 167, 168.
Pinatel, p. 165.
Pirard, p. 18.
Piron, p. 180.
Pirro, p, V.
Pizelli, p. 37.
Plainchene, p. 125.
Poinsinet, p. 85, 120.
Poirier (*Le*), p. 174.
Polymnie, p. 157.
Polyphème, p. 136.
Pompadour (de), p. 31.
Pompeati, p. 18.
Pompéi, p. 31.
Porporà, p. 51.
Portallié, p. 86.
Porto-Carero (Cardinal), p. 41.
Portrait d'Arlequin, p. 156.
Portrait parlant (*Le*), p. 163.
« Pour tromper un pauvre vieillard », p. 158.
« Pouvez-vous, charmante Iris », p. 153.
« Pouvez-vous me quitter ainsi », p. 166.
Pregny, p. 81, 102.
Presbourg (N. D. de), p. 5.
Present state of music in France and Italy (The), 101, 138.
Present state of music in Germany (The), p. 141.
Princesse de Navarre, p. 113.
Printemps à Genève, p. 81.
Procès des ariettes et des vaudevilles, p. 158.
Provence (Comte de), p. 178.
Prusse (Henri de), p. 109.

Puccinelli (Ottavio), p. 54
Puerari, p. 106.
Pujoulx, p. 174.

Quartetto I, p. 62, 63.
— II, p. 63, 64.
— III, p. 65.
— IV, p. 66, 67.
— V, p. 67, 68.
— VI, 68, 69.
— p. 145.
Quatuor, p. 69.
« Quel air pur », p. 92.
« Quel bien peut valoir le plaisir de vous voir », p. 153.
Quello (J.-A.), p. 86.
« Quelquefois, d'un pas incertain », p. 166.
Quétant, p. 95, 96, 158.
Quinault, 113, 114.
Quirin (Saint), 116.
Quirinal, p. 30.

Rabelais, p. 30, 31, 133.
Racine, p. 50.
Radoux (Th.), 6, 7, 8.
Ramasses, p. 73.
Rameau, p. 21, 42, 48, 103, 112, 113, 114, 123, 130, 131, 132, 144, 154, 155.
Raoul Barbe-Bleue, p. III, 170, 180.
Raugel (Félix), p. 89.
Rappresentazione di Anima di Corpo, p. 54.
Rebel, p. 122.
Recueil d'airs, p. 139, 152.
Recueil de Benoit Andrez, p. 23.
Redende Gemälde (Das), p. 164.
Réflexions d'un Solitaire, p. II, IV, 10, 17, 20, 35, 37, 54, 56, 90, 117, 125, 129, 132, 163.
Réflexions sur la supposition, etc., p. 103.
Régence (Café de la), p. 120.
Registres de la Comédie italienne, p. 172.
Reimbac, p. 86.
Religieuse (La), p. 108.
Remacle, p. 28, 29, 30.
Rendez-vous, p. 92, 97.
Rendez-vous bien employé (Le), p. 158.
Rennequin (Nicolas), p. 20.
Ressource comique (La), p. 158.
Resta, p. 17, 18, 19.
Restier, p. 86.
Retour de tendresse (Le), p. 158.
Revue de Belgique, p. 6.
Revue critique, p. 89.
Revue et gazette musicale de Paris, p. 7.
Revue hispanique, p. 127, 128.
Revue de Paris, p. 167, 176.
Rezzonico, p. 42.
Ricciobini (Nicolo), p. 33.
Richard Cœur-de-Lion, p. III, 176, 177.
Richelieu (rue), p. 120, 123, 124, 125, 171, 172.
Ricimers, p. 51.
« Rien n'échappe », p. 94.
Rigel, p. 179.
Rilliet, p. 78, 81.
Rinaldo di Capua, p. 51, 136.
Rivoire, p. 79.
Robert (Hubert), p. 40, 41, 111, 120.
Rocco Alcubiere, p. 31.
Rochegion (de la), p. 162.
Rohan-Chabot, p. 162.
Roi et le Fermier (Le), p. 85, 122.
Roland, p. 102.
Rome, p. II, IV, V, 14, 18, 23, 24, 25, 30, 66, 145, 150.
« Rompons ensemble », p. 95.
Rongé, p. 7, 46, 170.
Rose et Colas, p. 85, 122.
Rosière de Salency, p. III, 179.
Rosimond, p. 33, 36, 37, 100, 101.

Rossini, p. 178.
Rostock (bibliothèque de), p. 70.
Rousseau (J.-J.), p. 21, 76, 80, 108, 109, 123, 124, 130, 131, 132, 170, 171.
Royal College of music à Londres, 70, 164.
Rozoi, p. 85.
Rubens, p. 35.
Ruines d'Athènes, p. 142.

Sabinus, p. 110.
Sabots (Les), p. 143.
Sabran (de), p. 126.
Sacchini, p. 43, 52, 135.
Sagher (de), p. 6.
Saint Antoine, p. 105.
Saint-Augustin, p. 133.
Saint Barthélemy (à Liège), p. 5.
Saint-Cloud, p. 63, 177.
Saint Denis (aéropagite), p. 16.
Saint-Denis (Collégiale de), à Liège, p. 11, 12, 15, 16, 17, 20, 23, 24.
Saint-Denis (Prévôt de), 12, 15, 16.
Saint Dominique, p. 89.
Saint-Esprit (Eglise du), à Rome, p. 37.
Saint-Foix (de), p. V, 104, 105,
Sainte Foix, p. 180.
Saint-François, p. 16. 115.
Saint-Georges (Église de), à Liége, p. 9.
Saint-Germain (Église de), à Paris, p. 144.
Saint-Gervais (Quartier de), à Genève, p. 80.
Saint-Genis, p. 111.
Saint-Hubert, p. 34.
Saint-Jacques des Espagnols (Église de), à Rome, p. 43.
Saint-Jean-Baptiste (Église), p. 5.
Saint-Jean (Quartier de), à Genève, p. 81.
Saint-Jean-de-Latran (Église), p. 37.
Saint-Julien (Institut), p. 33, 34, 133.
Saint-Julien (Mme de), p. 112, 146, 147.
Saint-Lambert (Église), p. 17, 20, 36.
Saint-Laurent (Théâtre de la foire de), p. 158.
Saint-Martin (Église de), à Liége, p. 5.
Saint-Nicolas (Quartier de), p. 9.
Saint-Nicolas-Outre-Meuse (Église de), à Liége, 5, 6, 8, 9.
Saint-Non, p. 40, 41.
Saint-Paul (Collégiale de), à Liége, p. 5, 21.
Saint-Pholin (Église de), à Liége, p. 12.
Saint-Pierre (Église de), à Genève, p. 75.
Saint-Pierre (Eglise de), à Liége, p. 20.
Saint-Pierre (Eglise de), à Rome, p. 37, 52.
Saint-Pouange (de), p. 134.
Saint-Quirin (Église), p. 16.
Saint-Rochat et Gudule (Église de, à Bruxelles), p. 15.
Saint-Roch (Église de, à Paris). p. 5, 175.
Saint-Saens, p. 9.
Saint-Ville (acteur), p. 86.
Saint-Yves (Abbé de), p. 133, 135.
Saint-Yves (Mlle de), p. 133, 134, 135, 136, 140, 141, 142.
Sainte-Marie de Liége (Église), p. 7.
Sainval (La), actrice, p. 86.
Saladin, p. 78, 111.
Sales (Mlle), p. 108.
Salieri (Docteur), p. 36, 37.
Sammartini, p. 43, 61, 62.
Samson, p. 113.
San Filippo (Église de), p. 43.
San-Francesco (Couvent de), p. 131.

San-Rocca (Église), p. 30.
« Sans souci », p. 95.
Santa-Elena al Calvairo (Église), p. 43.
Santa-Maria del Anima (Église), p. 33.
SANTINI, p. 37, 43.
Sant'Onofrio (Conservatoire de), p. 52.
SARAZIN, p. 81, 99.
SASSONE (Il), p. 47, 51.
SAUSSURE (de), p. 111.
Savetier philosophe (*Le*), p. 108, 109.
Savoie, p. 73.
« Scapulis meis », p. 37.
SCARLATTI, p. 50, 144.
SCHEFFER (de). p. 125.
SCHEULEER, p. V.
SCHIEDERMAIR, p. 104.
SCHOBERT, p. 144.
Schola Cantorum. p. V.
SCHOTT (Éditeur), p. 153.
SCHRYWER (de), p. 162.
SCHULTZ, p. 166.
Schwerin (Bibliothèque de), p. 164.
SCIARRA (Cardinal di), p. 41.
SÉDAINE, p. 85, 148, 160, 174, 176, 178, 180.
Sei quartetti per duo violini alto e basso, p. 145.
Sémiramide, p. 52.
SENE, p. 124.
SENFL (Ludwig), p. 60.
SERAING (Château de), p. 12.
SERRE (J.-A.), p. 103.
Serva Padrona, p. 40, 50, 103.
Servante Maîtresse (*La*), p. 105, 106, 170, 180.
Sesostrate, p. 47.
Seyssel, p. 79.
Siècle de Louis XIV (Le), p. 114.
SINNER (Frédéric), p. 83.
Sirœ, p. 51.
Société d'Émulation (à Liége), p. 20.
Société J.-J. Rousseau, p. 109.
Solachianello Imbroglione, p. 52.
SOMIS, p. 101, 102.
Sonates de Grétry, p. 144.
Sorcier (*Le*), p. 122.
SOUBISE, p. 173.
SOUFFLOT, p. 31.
Souvenirs d'Enfance, p. 10.
Spa, p. 6.
Sparte, 52.
Stabat Mater, p. 51.
STAMITZ (Karl), p. 61.
STICOTTI, p. 85.
Stockholm, p. 127, 182.
Storia della Musica (La), p. 125.
Strasbourg, p. 144.
SUARD, p. 120, 123, 126.
Sylvain, p. III, 129, 130, 175, 179, 180.

Tableau Parlant (*Le*), p. 23, 110, 117, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 180.
TANCRÈDE, p. 83. 86, 87.
« Tantôt c'est une main friponne », p. 169.
TARDIEU, p. 170, 171.
TARDINI, p. 21, 48.
Tartufe, p. 81.
Te Deum, p. 43.
Télémaque, p. 174.
Temple de la Gloire (Le), p. 113.
TÉNÉO (Martial), p. V.
TERRASSE (Claude), p. 174.
TARRADELLAS, p. 51.
Tête à perruque (*La*), p. 101.
Théâtre de la Foire, p. 174.
Théâtre lyrique, p. 174.
Théâtre della Pace, p. 174.
Théâtre Royal de Liége, p. 157.
Théâtre de la Valle, p. 49.
Theonis, p. 122.
THEUX (de), p. 21.
Théorie de l'Harmonie, etc., p. 103.
Thermopyles (*Les*), p. 153.

Thompson, p. 158.
« Tiens, ma reine », p. 166.
Tiersot, p. V.
Timante, p. 146, 149.
Tirabassi, p. 15.
Tirlemont, p. 3.
Tito Manlio, p. 52.
« Toi que j'aime plus que la vie », p. 130, 142.
Tomacelli (Via), p. 30.
Tom Jones, p. 85, 122.
Tonnelier (*Le*), p. 85.
Torrigiani, p. 32.
Toulouse, p. 5, 86.
Tordinona (Théâtre di), p. 49, 74, 111.
Toskinet (Pierre-Joseph), p. 18.
Tour-de-Boël, p. 86, 102.
Tournay, p. 81, 110.
« Tout à la fois la mort et le tombeau » p. 168.
Tovazzi (Déodati de), p. 114.
Travaux d'Hercule (*Les*), p. 174.
Trente, p. 29.
Trèves, p. 28.
Trial (Mme), p. 150, 161.
Trial, p. 122, 128, 161.
Trigaud, p. 157.
Trianon, p. 88.
Trianon Lyrique, p. 174.
Triomphe du sentiment (*Le*), p. 36.
Trois Sultanes (*Les*), p. 91.
Tronchin (Docteur), p. 20, 77, 78, 81, 84.
Tronchin (Mme), p. 108.
Troyes, p. 153.
Trudaine (Mme de), p. 162.
Turettini, p. 81.
Turettini-Boissier, p. 78.
Turin, p. 73, 79, 131, 171.

Umiltà esaltata, p. 43.
« Une cascade menaçante », p. 168.
« Une fièvre brûlante », p. 177.
« Un secret ennui », p. 92, 96.
Upsal, p. 133.

Vadé, p. 174.
Vaes (Monseigneur), p. IV, 34.
Van der Straeten, p. 104, 105, 113.
Vandières (de), p. 31.
Van Dyck, p. 35.
Van Wijk, p. V.
Vaticane (Bibliothèque), p. 57.
Vedova di Spirito (*La*), p. 48.
Velbruck, p. 20.
Vendangeuses (*Les*), p. 48, 53, 54, 74.
Vendemmiatrice, p. 54.
Vengeances de Melpomène (*Les*), p. 158.
Venise, p. 30, 37, 43, 47.
Vénitienne (*La*), p. 122.
Vénus justifiée, p. 174.
Vérité (De la), p. 70.
Vernet (Joseph), p. 40, 120, 123, 124, 125, 126.
Verre (de), p. 105.
Versailles, p. 134, 143, 156, 158, 172.
Versoix, p. 77.
Vevieux, p. 86.
Vienne, p. 47, 139, 153, 164.
Vienne (Bibliothèque de la Cour), p. 153.
Vigée-Lebrun (Mme), p. 8.
Vignette (de la), p. 5.
Villars (Duc de), p. 81.
Villiers, p. 88.
Vincent, p. 40.
Vinci, p. 51, 136.
Vincy (de), p. 78.
Virgile, p. 41.
Virieux (de), p. 115.
Vitterhets Arbeten, etc., p. 128.
Vittori (cardinal), p. 33.
Voisenon (Abbé de), p. 85.
Vologeso, p. 52.
Voltaire, 33, 77, 79, 81, 82, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 101, 102, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114,

120, 127, 133, 134, 138, 146, 147, 152, 160.
Voltaire musicien, 104, 113.
« Vous étiez ce que vous n'êtes plus », p. 158, 165.
« Vous me faites bien de l'honneur », p. 95.
VROYE (Chanoine de), p. 22.

WAGNER, p. 70.
Wallonia (Revue), p. 3.
Waremme, p. 13.
Warenia, p. 12.
WATELET, p. 31, 40, 41.
WEISS, p. 69, 70, 106.
Weslow, p. 115.
WEST (Benjamin), p. 31.
WINCKELMANN, p. 32.
Wolfenbuttel, p. 79
WOTQUENN (E.), p. V.
WYZEWA (de), p. 104.

York (Bataille d'), p. 102.

Zaire, p. 107.
Zemire et Azor, p. III, 116, 158, 176, 180.
ZENO APOSTOLO, p. 52.
Zerbine, p. 165, 166.
Zirabelle, p. 160.
Zürich, p. 75, 77, 78, 83.
ZWAHLEN, p. 76.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

INTRODUCTION V

CHAPITRE I : — L'ENFANCE, 1741 à 1760. — La famille et les origines. — La Collégiale Saint-Denis. — La Cigogne. — La première messe. — Le désir d'aller en Italie 2

CHAPITRE II : — LES ANNÉES D'ÉTUDE A ROME, 1760 à 1766. — Le Collège Darchis. — L'Académie des Philharmoniques de Bologne et le Père Martini. — Les Vendangeuses. — Les quatuors. — Épisode du premier amour 25

CHAPITRE III : — SÉJOUR A GENÈVE, 1766 à 1767. — Visite à Voltaire. — Le 1er opéra : Isabelle et Gertrude 71

CHAPITRE IV : — LES DÉBUTS A PARIS, 1767 à 1769. — Les sonates pour le clavecin. — Les Mariages Samnites. — Le Huron. — Lucile. — Le Tableau Parlant 117

ÉPILOGUE : — Résumé de la carrière de Grétry. — Ses principaux opéras. — Richard Cœur de Lion. — Ses écrits. — Sa mort en 1813. 175

INDEX ALPHABÉTIQUE 183

Il a été tiré trois cents exemplaires

BESANÇON. — IMPRIMERIE JACQUES ET DEMONTROND

BINDING SECT. JAN 3 1969

ML
410
G83L6
cop.2

Long, Pauline
La jeunesse de Grétry et ses débuts a Paris

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 11 25 02 018 8